Geschichte

der

deutschen und niederländischen Malerei.

Eine öffentliche Vorlesung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgerüste zu erheben.

Erster Band.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1842.

69/45
10

Oeffentliche Vorlesungen

über

Gegenstände der Litteratur und Kunst,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Das Nützliche befördert sich selbst, denn die Menge bringt es hervor, und Alle können's nicht entbehren; das Schöne muß befördert werden, denn Wenige stellen's dar und Viele bedürfen's.

Erster Theil.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1842.

Geschichte

der

deutschen und niederländischen Malerei.

Eine öffentliche Vorlesung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben.

Erster Band.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1842.

THE GETTY CENTER
LIBRARY

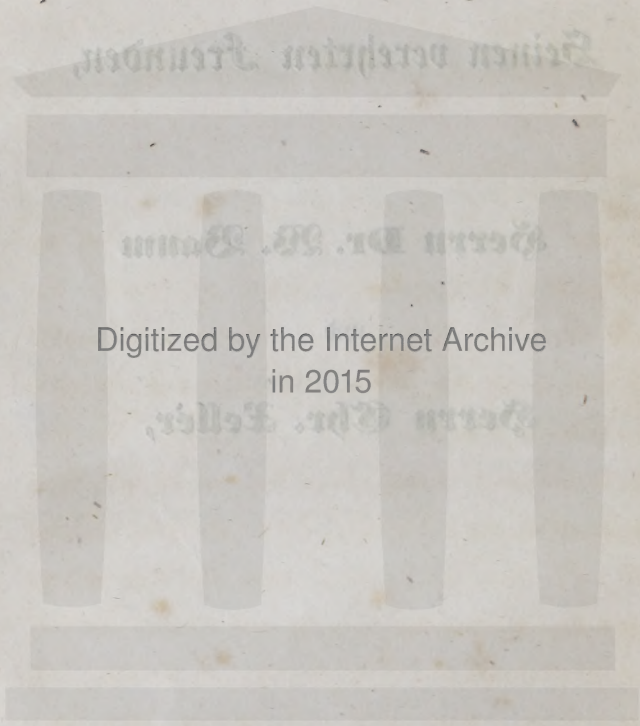
Seinen verehrten Freunden,

Herrn Dr. W. Baum

und

Herrn Chr. Keller,

der Verfasser.



Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/geschichtederdeu12hoth

Wessen hätte ich, bester Baum, häufiger bei Ausarbeitung der nachfolgenden Bogen gedenken können, als Deiner. So nimm dies Buch denn freundlich als Erinnerungsgabe auf. In glücklichen Tagen der Jugend haben wir uns den gleichen Kunstsinn wechselseitig gestärkt und erhoben. Du seitdem hast in Deinem Beruf seltene Anlagen bis zur Meisterschaft entwickelt und durchgeübt. Es würde mein schönster Lohn für lange Bemühungen sein, wenn Du mich in dem meinigen in ähnlicher Art fortgeschritten erachten dürftest.

Dir, werthester Keller, widme ich diese Blätter noch in anderem Sinn. Deine innere Kunstnatur Den sicherer Blick, Deine reine Begeistrung, die nur das Echte verstehn und ergreifen kann, sind mir in späteren Jahren ein Leitstern und Trost gewesen. Du hast mir das Wort „Ursprünglichkeit" lebendig gemacht. Und vor Allem in Dei-

ner eigenen Kunst hast Du mir durch langjährigen Umgang, gemeinschaftliches Sehn, Bewundern oder Verwerfen den schlummernden Sinn für jenes Wunderreich der Farbe erschlossen, für welches Dich vor Vielen der Genius mit dem begabten Auge gesegnet hat. Für das überhaupt, was ich Dir schuldig geworden bin, suche den tiefempfundenen Dank in diesen Blättern. Wie sie auch sein mögen, sachlicher wüßt ich ihn doch nicht auszusprechen.

Wenn aber nur Wenige mit uns übereinstimmen wollen, dann werthe Freunde, laßt uns, einer herrlichen Vergangenheit und besseren Zukunft gewiß, das um so kräftiger festhalten und durchkämpfen, was wir seit jeher als unvergänglich und wahr erkannt.

Der seit längerer Zeit ausgesprochene Wunsch, eine Auswahl meiner öffentlichen Vorlesungen durch den Druck verbreitet zu sehn, hat mich vor einigen Jahren veranlaßt, einen kleinen Theil der nachfolgenden Bogen als „Einleitung in das Studium und die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei" in dem Athenaeum (Nürnberg, bei Bauer und Raspe) erscheinen zu lassen. Ein wenig korrekter Druck und das baldige Aufhören dieser Monatsschrift machten einen neuen Abdruck wünschenswerth. Die Durchsicht jedoch verwandelte sich bald in eine gänzliche Umarbeitung, und so ist allmälig ein Werk entstanden, dessen ersten Band ich hiermit übergebe. Ein zweiter, der die specielle historische Darstellung enthält, wird noch in diesem Jahre erscheinen.

Berlin, im April 1842.

Druckfehler.

Seite 238 Zeile 9, ſtatt gruppen lies puppen
— 245 — 12 — in I. für.
— — — 32 — Individualiität I. Individualität
— 290 — 22 — etn I. ten.
— 290 — 24 — ſich neuerrungenen I. ſich die neuerrungenen

Erste Vorlesung.

Wer heutigen Tages bei uns Museen, Kunstausstellungen und Bilderläden nicht nur mit Aufmerksamkeit auf die Gemälde, sondern auch auf das Publicum besucht, wer Acht hat auf Das, was vor allem Anderen anzieht oder zurückstößt, der müßte, wollte er mit dem allgemeinen Urtheil übereinstimmen, zu dem Resultate gelangen, in unserer heutigen deutschen Malerei allein sei das eigentliche Heil zu suchen. Erst unsere jetzigen deutschen Malerschulen hätten die Kunst aus der Asche früherer Jahrhunderte sich als einen neuen Phönix leuchtend wieder emporheben lassen.

Von dieser Tagesmeinung und Liebhaberei, muß ich gestehen, weicht mein Kunstsinn wie meine wissenschaftliche Ueberzeugung vollständig ab. Zu eigenem Leidwesen. Denn wer wünschte nicht, seine Gegenwart, mit der er lebendig verwachsen ist, in jeder Rücksicht zu rühmen, und welch' schönere Genugthuung giebt es, als das Große in der Kunst freudig anzuerkennen! Wie aber jetzt noch die Sachen in Deutschland stehen, glaube ich fest, sei, im Großen und Ganzen genommen, der Gipfelpunkt der Malerei nicht die Gegenwart oder nächste Zukunft, sondern die Vergangenheit; sowohl im religiösen Kreise, als auch im Portrait, in der Landschaft, dem Genre, in jedem einzelnen Zweige und in jeder Beziehung; in Betreff der Conception und Gruppirung, des Ausdrucks, Colorits, der Charakteristik und Wahrheit der Kunst und Natur. Mit dieser scharfen Entgegenstellung soll nicht etwa der glückliche Aufschwung, den die Malerei des neuen Jahrhunderts gewonnen

hat, verkannt oder geleugnet, der Reichthum des Talents, die Bemühung und der Fleiß, das treue Streben und dankenswerthe Gelingen geschmälert werden, sondern es soll damit nur die einfache, langerprobte Erfahrung ausgesprochen sein, daß Jeder, der Urtheil und Genuß nur aus heutigen deutschen Gemälden schöpfen zu müssen glaubt, sich theils nur in abgeschwächter und entfernter, theils nur in schiefer und verkehrter Weise eine Vorstellung der Wunder zu erwerben lernt, welche die Malerei, die reichste Kunst, dem Auge und Gemüth hinzustellen vermag. In diesem Sinne begann ich frühere Vorträge über den ähnlichen Gegenstand absichtlich mit einer ausgeführten Polemik gegen den eingebildeten Werth der sogenannten Düsseldorfer Schule, als der überwiegenden Wortführerin besonders im nördlichen Deutschland, wo, im Gegensatze der tiefer dringenden Bestrebungen zu München, der schnelle Fortschritt jener Meister und Schüler am Rhein von sehr ernsthaften und berühmten Stimmgebern als eine Erscheinung begrüßt wurde, die der Raphaelischen Zeit gleichzuachten und über die Rubens'sche Epoche hinaus zu preisen sei. Solcher in's Nähere eingehenden Gegnerschaft sehe ich mich diesmal überhoben. Die krankhafte Liebe für jene kränkelnde Richtung fängt schon seit einigen Jahren an, sich bei den Gescheuteren zu legen. Es hat sich die richtige Erfahrung geltend gemacht, daß die gesammte künstlerische Tendenz und die Fülle der Begabung nicht nur bei den zu München wirksamen Malern und bei vereinzelten selbstständig hervorragenden Meistern im nördlichen Deutschland in entgegengesetzt gesunderer Weise thätig sei, sondern es hat sich mehr noch durch den factischen Vergleich nebeneinander hangender Gemälde herausgestellt, jene Düsseldorfer Meisterstücke seien durch die Werke der besten französischen Maler in bedauerlichstem Grade geschlagen und in ihrer ursprünglichen Schwäche aufgedeckt. Ich meine Meister wie Poitevin, Gudin, Biard, Johannot, Roqueplan, Horace Vernet und Andere noch, in ihren nicht auf Tageseffect losarbeitenden, gediegeneren Werken. Daß diese Einsicht sich durchsetzen würde, war schon seit längerer Zeit zu

glauben und zu hoffen. Denn wie sollte auch für wohlorganisirte Augen und richtigen Tact der Muth dieser französischen Meisterschaft, der sich mit jedem Reize vielseitiger Bildung paart, diese Frische der Auffassung, die der wahren Natur alle Lebenszüge zu kunstlebendiger Charakteristik ablauscht, wie sollte die immer neu sprudelnde Erfindung, die Nachhaltigkeit und pikante Originalität, die nationale Verwegenheit, die sich immer schwierigere Aufgaben stellt, um sie immer geistvoller zu lösen, der immer malerische Blick mit der stets malerischen Hand, wie sollten diese und andere Vorzüge nicht einen vollgültigen Sieg davon tragen über die kahle Monotonie der Düsseldorfer Meisterschüler, deren moderne Mattheit das Tragische mit dem Tristen, die tiefen Klagen der Menschenbrust mit dem Kläglichen, den Reiz der Süße mit Süßlichem verwechselt, und außerdem das Gemachte für Ursprünglichkeit, flache Sentimentalität für Seele der Leidenschaft, und wechselseitiges Heben und Tragen für Originalität und Begeisterung hält. Da ist kein Kern, kein inneres Durchleben, kein Herausleben in Composition, Individualisirung, Ausdruck, Zeichnung, Farbe und Ausführung. Doch wir können diese Mängel in *einen* Punkt zusammenfassen: die Männlichkeit ist es, an der es gebricht, die künstlerische Kraft des Charakters, der sich die tiefe Vorahnung von allem Markigen und Zarten, Innersten und Aeußren, wie die Wirklichkeit es zu bleibenden Typen ausprägt oder flüchtig vorüberrauschen läßt, durch eindringende Selbstanschauung bewährt hat, und was er darstellt, aus selbstständiger Erfindung wiederschafft. Die Grundelemente aller Kunst sind am wenigsten vorhanden. *Daher* das Weibische und Energielose, Traurige und Kümmerliche, Minnige und Hohle, Kindelnde und Spielende, das nur den Unmündigen zusagen kann, die außerhalb der Maleracademie zu Düsseldorf noch nichts von Gottes großer, reger und reicher Welt gesehn und empfunden haben. *Daher* statt der Freiheit nur Uebung und Fleiß, statt eigener Production nur Wiederholung, statt des poetischen Ergreifens und der künstlerischen Wiedergeburt entweder nur Gestalten und Situationen, aus berühmten Poeten mit seltsamer

Dilettantenverwechslung des Dichterischen und Malerischen ausgewählt, oder die vorhandene Wirklichkeit und Natur in nüchterner Treue copirt, und durch prosaische Verständlichkeit den Unverständigen nahe gerückt, und durch empfindsame Zuthat empfindungsreich gemacht. Daher nirgend eine innre Größe, nirgend Freiheit, nirgend ein Sieg. Regelfertige Lösung für echte Probleme, Lahmheit für Wagniß, flaue, farbenbetrübte Harmonie für Leuchten, Saft, und durch den Muth der Gegensätze vertieften Einklang der Farbe; kleinmeisterliche pinselspitze Behandlung für grandiose Virtuosität, beschränkte Convenienzen der Schule für volle Wahrheit und ganze Kunst. Und fährt das größere Publicum noch fort, von allen Ecken und Enden her Beifall zu klatschen, so wird dieß unbestrittene Zujauchzen nur dadurch erklärlich, daß die gleiche Schwächlichkeit des Sinns und Weichlichkeit des Gemüths zur Zeit überhaupt grassirt, und Jene die wohlfeile Geschicklichkeit besitzen, über alles die leichtbestechende Anmuth zu verbreiten, welche, je weniger sie in ihrem bloßen Vermeiden hinter sich hat, täuschbare Augen und kunstleere Herzen um desto vollständiger befriedigt. — Dieß offene Wort auch jetzt noch zu wiederholen halte ich, obschon die Nothwendigkeit weniger dringend mehr dazu auffordern mag, dennoch für eine unerläßliche Pflicht, von deren Erfüllung mich selbst die Gewißheit nicht zurückbringen kann, daß man mir, nach beliebter Art, Persönlichkeiten, Vorurtheil, ungerechtfertigten Widerwillen oder sonstige falsche Motive als leitende Gründe unterlegen wird. Ich gehöre aber nicht zu den Schwachen, welche in urtheilsloser Felonie, heute, weil es so Mode wird, geringachten, was sie gestern, weil es Mode war, über alles erhoben, und, wo es um die Sache zu thun ist, sich um Meinungen kümmern. Mein Bekämpfen der Düsseldorfer Richtung fällt schon mit deren frühstem Entstehen zusammen, und ging aus der noch heute festen Ueberzeugung hervor, daß wer in ihr echte Kunst finden wolle und könne, ohne den unaufgelösteften Widerspruch ohnmöglich im Stande sei, in denjenigen Epochen mit innerstem Verständniß heimisch zu werden, in welchen die

Malerei ihre leuchtendsten Blüthen trieb, und ihre schönsten Früchte ausreifen ließ. Ich will mich daher in dieser Polemik auch nicht mit dem relativen Unterschiede des „besser und schlechter" begnügt, sondern den directen Gegensatz von wahrer und falscher Kunst ausdrücklich angegeben haben. Zugleich aber sollte weder früher noch soll auch jetzt in dieser Entgegenstellung den einzelnen mit klarem Sinn und reger Liebe in jener Schule verbrüderten Meistern und Schülern ein persönlicher Vorwurf gemacht sein. Viele von ihnen sind voll Anlage, voll Lust für ihr Fach, von redlichem Streben, sie wollen nicht täuschen, und wider besseres Wissen, weil dieß der Menge gefällt, den Schein für die Sache geben. Statt sich aber von den Schwächen ihrer Zeit zu befrein, besitzen sie nur die unglückselige Fähigkeit, diese Mängel vollständig und glänzend auszubilden, und werden, wenn es zum Abschluß kommt, nur das für sie negativeste Resultat erreichen, durch den baldigen Ueberdruß an ihren Werken die Kunst wie das Publicum unbewußt zu einer frischen Poesie gesunderer Anschauung und gediegenerer Ausführung zurückgeleitet zu sehn.

Man hänge nur einmal zu ernstlich vergleichender Würdigung ihre Bilder und Bildchen zwischen Tafeln Ruisdaal's, Dürer's, Eyck's, Potter's, Teniers' und anderer ähnlicher Meister auf. Vor einiger Zeit habe ich zufällig selber das Gottesurtheil in solch einem ernsten Turniere vernehmen müssen. Im Saale der Academie zu Düsseldorf waren an dreihundert Gemälde der Schule aufgestellt; zum Theil die vorzüglichsten. Diesen Bildern gegenüber hing an einer langen Wand in einsamer Größe der glorreiche Rest der alten Düsseldorfer Sammlung, Rubens' Himmelfahrt der Maria. Eine der großartigsten Erfindungen. Keinem abgelauscht; die glücklichste Composition in Gruppirung der Gestalten, und Ausfüllung der Räume; die verwegenste und doch gelungene Beleuchtung; die lebendigste Auffassung der Situation; der reichhaltigste Ausdruck; Anmuth, zartes Spiel der Grazie in Farben und Formen mit jedem Wagniß markiger Kraft und Tiefe in unglaublichem Ein-

klange. Unten im Bilde das Grab der Maria, ein Theil der Jünger und Weiber umher, die Vordersten hineinschauend, hineinstaunend, dahinter Andere herzudrängend, Alle bewegt in voller Energie des Innern wie der Gestalt; in einer anderen Gruppe die übrigen Jünger im Drang der emporgerissenen Seele mit aufstrebendem Blick und Armen der Emporgetragenen sich nachsehnend; und dieser ganze untere Theil zu einem bewegt lebendigen Kreise von Figuren in sich beruhigt abgeschlossen, von unendlicher Macht, Fülle und Harmonie des Ausdrucks, der Färbung und Zeichnung. In gleichem Grade gehört die Beleuchtung, indem von oben aus dunklen Wolken Lichtstrahlen hervorbrechen und auf die Gruppe am Grabe niederfahren, zum Schärfsten und Gelungensten. Den mittleren und oberen Theil füllt Maria aus, halb sitzend, halb getragen von Wolken, im Kranze Engel umher, von einer lieblichen Schlankheit der Formen und Gewandung, von einer leuchtenden Grazie des Colorits, die Correggio nicht übertroffen hat; und ringsum eine Duftigkeit, und das Ganze in einer Klarheit und Luft, wie sie nur Rubens zu eigen ist. Dabei noch in Allem und Jedem der Rubens'sche Schwung, das Hinströmen und Fluthen der Gestalten, das feurige Genügen nur im höchsten Sieg einer fortlodernden Schöpfung und Vollendung. — Es läßt sich nicht beschreiben, in welchem Maaße die heutigen Gemälde zusammt dagegen versanken. Zwar entbehrten sie nicht jeder Art des Verdienstes. Viele waren von schätzbaren Vorzügen. Aber das Widersprechende der Prätension und des bloßen Scheines der Leistung drückte sie nichts destoweniger arg darnieder. Dennoch wird meist von Jenen, welche die leicht fertige abgedämpfte Lasurenharmonie, die verzierlichte Correctheit der Form, die bloße Regelfertigkeit der Gewandung, die Anmuth der Einfachheit, die pretiös reflectirende Sinnigkeit so hoch stellen, Rubens ein extravaganter Geist gescholten, derselbe Rubens, der von der elfenartigsten Lieblichkeit an, bis zu jeder äußersten Gewalt hin die ganze Scala des Ausdrucks in Farbe, Form und Bewegung durchzuspielen und in Zusammenklang zu halten mächtig blieb.

Man sollte jedoch nur vor Gemälden selbst von Malerei sprechen. Aber auch vor den Bildern bliebe noch eine große Schwierigkeit der Verständigung. Die echten Kunstwerke wenigstens können den meisten heutigen Beschauern dasselbe zurufen, womit der Geist den Faust von sich abschreckt:

Du gleichst dem Geist, den du begreifst,
Nicht mir!

Jeder faßt und liebt in Kunstwerken nur, was ihm homogen ist, und je beschränkter er selbst, desto enger bleibt der Kreis dessen, was er liebt und versteht. So fand ich z. B. vor wenigen Jahren in der Haager Gallerie in einer verlorenen Ecke eine Kreuzesabnahme aus der Eyckischen Schule, ein Bild von ebenso tiefem Ausdruck als gediegener Ausführung, und befragte den Custos um dieses, wie es schien, wenig geschätzte Werk. „Ach!“ antwortete der alte liebenswürdige Mann in seinem holländischen Deutsch mit wegwerfendem Blicke: „wir haben's aus Brüssel, das ist ein antikisch Bild!“ Es war ihm zu alterthümlich. Denn seine durchgeübte feine Kennerschaft und Freude hatte sich ganz auf die holländische Schule und Meister des siebenzehnten Jahrhunderts, auf Rembrandt, Paul Potter, Adrian v. Ostade, Jan Steen, Metzu, Franz Mieris u. s. f. concentrirt. Der größte Theil heutiger Kunstliebhaber macht es seinerseits wieder mit diesen köstlichen Kleinoden auf ähnliche Weise. Wie viele sonst ganz gebildete und einsichtsvolle Leute, die es sehr schlimm deuten würden, wollte man ihnen Geschmack und Sinn absprechen, stehen nicht etwa nur vor dem alten Dombilde zu Cöln, oder der Eyckischen Anbetung des Lamms zu Gent, und der Rubens'schen Kreuzesaufrichtung und Abnahme vom Kreuz in der Cathedrale zu Antwerpen, sie verweilen ebensosehr vor den scheinbar verständlichsten Genrebildern, vor einer Kuh von Paul Potter, einem Reitertrupp von Wouverman, ohne nur eine entfernte Ahnung von dem zu haben, was eigentlich diese Werke Unendliches leisten. Ihr Auge aber ist nicht deswegen für diese Vorzüge verschlossen, weil zu deren Verständniß ein breiter Apparat historischer Kenntnisse

nothwendig wäre, sondern aus keinem andern Grunde, als weil jene Meister wirkliche Künstler waren. Es herrscht in dieser Rücksicht ein Dumpfsinn in außerdem ganz hellen Köpfen, ein oberflächliches Hinwegsehen über die bedeutendsten, künstlerisch wie menschlich zugänglichsten, anziehendsten Werke, und eine entgegengesetzte Begeisterung für das Mittelmäßige und Leere, die man häufig muß beobachtet haben, um das Factum für richtig halten zu können. Vor Namen freilich wie Raphael, Titian, Correggio, Rubens, Ostade, Teniers bezeigen noch Viele großen Respect, und würden ihn auch wohl vor van Eyck, Hemling, Schoreel, Quintyn Messys u. s. w. bezeigen, wenn diese Namen allgemein bekannter und berühmter wären; hätten sie aber den Muth, aus offenem Herzen zu sagen, wie's ihnen um's Herz ist, die Meisten, wett' ich, griffen bei freier Wahl sicherlich nach den beiden Leonoren, oder den Söhnen Eduards, dem kranken Rathsherrn, und anderen Kränklichkeiten mehr, nach einer Kirchgängerin, einem Falkenknaben und dergleichen Bildern, die sich ein großes Publicum erworben haben, und jetzt auch zu eleganten Stickmustereien und Fenstervorsätzen sich höchst geeignet zeigen. Andere wieder haben für die Werke der früheren Jahrhunderte allerdings ein Interesse, aber theils des eigenen Besitzes, theils der historisch critischen Kennerschaft. Mit dem innersten Geiste jedoch, mit voller Kunstbefriedigung sind sie nicht dabei, oder hegen vorzugsweise gerade zu dem Mittelmäßigeren auf jeder Stufe eine bewundernde Vorliebe. Und sollen sie nun Rechenschaft geben über den Werth oder Unwerth neuester Producte, den großen älteren Werken gegenüber, so wissen sie wenig beizubringen. Ja wenn sie aufrichtig wären, sie kämen oft genug in ein übles Gedränge, denn auch ihr eigenster Geschmack zöge sie nach der Seite dessen, was die Gegenwart liebt, obschon sie es klüglich erst anzuerkennen und zu loben wagen, wenn sie sich nicht mehr durch ein derartiges Lob vor der Menge zu compromittiren fürchten müssen.

An allen diesen ist wenig verloren. Wenn nun aber wieder

Andere, dem besten Sinne und Willen zum Trotz, sich dennoch vergeblich bemühn, in die älteren nicht umsonst gerühmtesten Werke sich hineinzuschauen, und deshalb von Neuem wieder auf das Schwache, das um sie her gilt und gepriesen ist, als auf einen Culminationspunkt zurückgeworfen werden, so möcht ich als Hauptgrund einen allgemein verbreiteten Irrthum voranstellen.

Mag man es Wort haben wollen oder nicht, heutigen Tags herrscht die seltsame Prätension, jeder könne, wie er eben geht und steht, mit seinen alltäglichen Interessen und Augen, mit halbem Gemüth und schiefem Raisonnement schon unmittelbar jedes Kunstwerk fassen und beurtheilen. Wenn sich nicht Kirche und Staat, Religion und Philosophie, überhaupt die höchsten Gebiete des Lebens und der Erkenntniß in dem gleichen Falle befänden, Keiner würde die Widersinnigkeit dieses Dünkels für möglich halten. Ich möchte zwar denen nicht zugezählt sein, welche das protestantische Menschenrecht geschmälert wissen wollen, aus eigenem Innern und freier Ueberzeugung das zu schöpfen, was dem eigenen Innern als gut, schön, wahr und verpflichtend gelten soll. Jemehr aber der Mensch dieß heilige Recht in Anspruch nimmt, um somehr auch muß er bemüht sein, die Schranken seiner zufälligen Individualität zu durchbrechen, und das Einzelne, das uns bei den täglichen Lebensverwicklungen als Letztes gilt, fahren zu lassen, damit er in die Tiefe dessen hinabsteigen könne, was in allen Gebieten das wahrhaft Bewegende ist. Wir dürfen in dieser Rücksicht das gewöhnliche Wissen und Wollen einfach als das, dem Inhalte wie der Form nach, endliche Bewußtsein bezeichnen. Wenigstens möchte schwer zu läugnen sein, daß wir dem Gehalt nach beschränkte Empfindungen in unserem Herzen hegen, die selbst auf das Endliche in falscher Weise gerichtet sind, und daß es in gleicher Art ein Anschaun giebt, das nur an der täuschenden Oberfläche der Dinge und Zustände hinstreift; Wahrnehmungen und Vorstellungen, welche, indem sie das innerste Wesen der verschiedenen Erscheinungen nicht treffen, nur nach dem äußeren Scheine gebildet sind; Gedanken, Urtheile und Schlüße, die nur aus den

unwahren Voraussetzungen solch eines Empfindens und Vorstellens entspringen. Dieser doppelt endlichen Welt gegenüber haben wir uns deshalb ein Empfinden und Anschaun, Vorstellen und Denken zu erwerben, das wahrhaftiger Art ist, weil es die Naturdinge und menschlichen Verhältnisse in einem anderen Lichte, im Lichte der Wahrheit selber, erblickt und auffaßt. Für solche Vertiefung ist zweierlei unumgänglich nothwendig. Die innere Sammlung aus der theoretischen und practischen Zerstreutheit im Endlichen, und die reinigende Umwandlung unseres gewöhnlichen Bewußtseins und Wollens. Denn ihrer Wahrheit nach betrachtet und vollbracht bleiben dieselben Gegenstände, wie die Formen des Wissens und Handelns, nicht mehr im Vergänglichen stehn, sondern verwandeln den gleichen Gehalt, dasselbe Anschaun, Vorstellen und Denken zu etwas in sich Unendlichem und Ewigem. Diese Umwandlung ist es, welche vor Allem durch die Schönheit der Kunst, die Wahrheit der Religion und freie Erkenntniß der Wissenschaft zu Stande kommt, und eben dadurch ein dem täglichen Getreibe, dem Irrthum des Fürwahrhaltens und Zufall des Begehrens fremdes Bereich hervorgehen läßt.

In Rücksicht auf Religion und Cultus gesteht jeder gesunde Menschensinn diese Forderungen unmittelbar zu. Jeder weiß, es sei nicht umsonst für den Dienst des Herrn ein Sonntag eingesetzt. Wir sollen zu Gott nicht mit der Zersplitterung der Gedanken, Wünsche und Vorstellungen herantreten, sondern einen Feiertag halten der Hand wie des Gemüths, eine Entlastung vollbringen der Seele, und eine Erhebung aus dem, was nichtig ist, zu dem, was ewig lebt, und ewiges Leben giebt. Und wer wird meinen wollen, daß er eine wahrhafte Vorstellung von Gott in sich hervorzubringen im Stande sei, wenn er nicht die Anschauungen und Vorstellungen von sich abthut, die nur im Endlichsten ihr relatives Gelten behalten. Die Religion schließt sich zwar zu allgemeiner Verständlichkeit den Formen unseres gewöhnlichen Vorstellens an; sie spricht von Zeugung und Empfängniß, Vater und Sohn, Geburt und Tod, Liebe,

Zorn und Gnade, Recht und Gericht; sie muß aber ebenso= sehr, um daraus ein Gefäß für Gottes Wesen und Leben zu machen, diese Formen wie deren Inhalt schlechthin umändern, steigern, und über die alltägliche Bedeutung hinaustragen. In solcher Wandlung, welche der neue Gehalt bewirkt, wird uns grade das in anderen Kreisen Geläufigste zum Mysterium und Wunder, und wer dem Sinne dieser Umkehr und Metamorphose nicht mit unbefangenem Glauben oder tiefdringendem Verständ= niß zu folgen weiß, für den bleiben die dargebotenen Vorstel= lungen, vornehmlich um dieser sonstigen Bekanntschaft willen, ein unentzifferbares Geheimniß, oder er lehnt sie als eine Sache des Aberglaubens von sich ab, welcher dem gesunden Menschen= verstande widerspreche. Der religiöse Glaube soll und muß aber der wohlweisen Klugheit und Werkeltagsvorstellung entgegenstehn. Denn die Erhebung derselben aus der Beschränktheit zum Un= endlichen und Wahren ist der wesentliche Beruf der Religion, den sie durch solche Umwandlung allein zu erfüllen vermag.

Für die Philosophie treten in ihrem Felde die ähnlichen Bedingungen ein. Auch sie hat es einzig und allein mit der Wahrheit, mit dem seiner selbst bewußten, schaffenden und er= haltenden Grundprinzip aller Dinge zu thun. Diese selbstbe= wußte absolute Vernunft denkend zu erkennen und als Wahr= heit zu erweisen, ist das Geschäft jeder echten Metaphysik. Und wie die Religion sich nicht mit der bloßen Vorstellung dessen, was Gott ist, genug sein läßt, so begiebt sich auch die Philo= sophie an das Weltleben heran. Sie durchmustert die ganze Natur, das menschliche Wissen und Wollen, die wahren Gesetze der Sittlichkeit in Familie und Staat, die geschichtliche Ent= wicklung dieser Gebiete u. s. f. Der Einsicht in einen so reich= haltigen Inhalt vergönnt sie es dann nicht, sich, als profane Weltweisheit etwa, in selbstständigem Genügen von der Erkennt= niß Gottes loszulösen, sondern sie macht es sich zur höchsten Aufgabe, zu entziffern, in wiefern die Wirklichkeit der vernünftig organisirten Natur und menschlichen Welt im eigensten Wesen und Willen Gottes begründet sei. Damit aber setzt auch sie,

gleich der durch all unser Vorstellen und Handeln hindurch greifenden Religion, das seiner sonstigen Erscheinung nach Endliche in lebendige Verbindung mit Dem, was sie als das Unendliche erwiesen hat, und streift in dieser consequenten Vermittlung von Gott die falsche Abstraction bloßer Jenseitigkeit, von den Dingen und dem Wissen aber die Begrenzung ab, nur nichtig und vernunftlos zu sein. Daß ein so großartiges Unternehmen nicht ohne die innerste Concentration und Vertiefung des Geistes zu beginnen und durchzuführen sei, liegt für jeden am Tage. Schwieriger dagegen ist die Umwandlung einzusehn, der sich unser sonstiges Denken unterwerfen muß, wenn es nicht, statt sich die echt philosophische Wahrheit in denkender Ueberzeugung zu entwickeln, nur die geläufigen Trivialitäten mit dem äußeren Anschein systematischer Gründlichkeit wiederholen will. Was in der Religion Mysterium und Wunder bleibt, wird in der Philosophie das Speculative, das in seinem dialectischen Kampf gegen die endlichen Einseitigkeiten des Verstandes dieß beschränkte Denken ebensosehr von seinen Irrthümern reinigt, als es den Inhalt desselben zu seiner eigentlichen Wahrheit erhebt. In diesem Geschäft aber ergeht es der Philosophie, dem gewöhnlichen Bewußtsein gegenüber, schlimmer noch als den Vorstellungen der Religion. Der bornirte Verstand glaubt sich, weil er sich als Denken von Hause aus schon mit der Philosophie für gleichberechtigt ansieht, zu keiner Umgestaltung seiner gewohnten Functionen und lang geübten Verfahrungsart verpflichtet, und sucht sich, während er die speculativen Resultate als täuschende Mystificationen von sich weist, zugleich dem Untergange, der ihm von Seiten der Dialectik droht, durch die Klage über kleinliche Spiegelgefechte und niedrige Sophistik zu entziehn.

Dennoch, verglichen mit Religion und Wissenschaft, ist das Loos, welches die Kunst heutigen Tages in Bezug auf das Alltagsbewußtsein trifft, noch bei weitem precärer. Wo sie auf ihrer wahren Höhe steht wird auch ihrem frohen Blick offenbar, was dem gewöhnlichen Sinne ein verhülltes Geheimniß ist, die ewige innere Bedeutung Gottes, wie der natürlichen und

menschlichen Welt. Nun wendet sie zwar in ihren Darstellungsarten auch nur das uns Gewohnteste an, und scheint sich, je tiefer sie die Wirklichkeit erfaßt, oft um so weniger von deren Außengestalt zu entfernen, dieß Allbekannte aber schafft sie zu einer so wahrheitsklaren innern und äußern Vollendung um, daß es gerade aus diesem Grunde dem Hausverstande ohnmöglich fällt, in solchen Werken die Anschauung in sich unendlicher Gestalten, Begebenheiten und Handlungen vor sich zu haben. Das gewöhnliche Bewußtsein erkennt darin nichts als das ihm Gewohnte, d. h. nichts Weiteres, als immer nur vereinzelte Züge und Gestalten, begrenzte Begebnisse, Zufälle und Wirkungen. Mit der Zurückführung derselben auf ihre eigenste Wahrheit, mit der beseelten Einigung dieser innersten Wesenheit und deren individuellen Erscheinung, mit der Schönheit des Wahren weiß das der Kunst fremde Auge und Gemüth sich in keiner Weise abzufinden. Und doch haucht nur dieser freie Einklang jedem Werke der Kunst den Athemzug jener Unendlichkeit ein, die auch den scheinbar endlichsten Gegenstand und Inhalt mit einer neuen Gestalt und Seele zu einem neuen höheren Dasein begeistigt. — Solch ein Werk ist mit bloßer Menschenhand und irdisch dumpfen irrenden Sinnen, mit gescheuter Absicht und geübter Geschicklichkeit weder an's Licht zu fördern noch zu genießen. Wie zur Production bedarf es zur Wiederauffassung eines ungewöhnlichen Genius und göttlichen Funkens. Wer diesen nicht in sich trägt und anzufachen weiß, dem wird die Schönheit, in je reinerer Glorie sie vor ihm steht, zu einem um so verschloßneren Zauberreich. Das erste Mittel um das vergessene oder nie gehörte Entzifferungswort zu finden, das den Eingang öffnet, ist auch hier wieder die innigste Sammlung des Geistes. Auf diese Vertiefung gebührt, wie der Religion und Wissenschaft, auch der wahren Kunst ein voller Anspruch. Wo finden wir aber heutigen Tages im Großen und Ganzen bei der Zerstreuung der Interessen und Flüchtigkeit des Anschauns noch eine Ehrfurcht der Seele und des Auges. Wer hat noch irgend Lust, seine beschränkte Persönlichkeit, und mag sie auch

noch so wenig werth sein, hinzugeben, um ein Kunstwerk, und sei es das Unvergänglichste, ganz in sich aufzunehmen. Alles soll sich nach unserem Dafürhalten bequemen; es soll uns unmittelbar ansprechen, sonst sprechen wir unmittelbar ab. Deshalb verschreit der Alltagssinn die bunten Schöpfungen der Phantasie als Mährchenspiel der Thorheit, und wendet sich mit nüchterner Vorliebe zu jenen Werken hinüber, die ihn nur in seiner eigenen Mundart anreden, und keine andere Fassungsgabe zu fordern brauchen, als für den Abdruck einer oberflächlichen Tageswelt nöthig ist. Was diese bietet verstehen Alle, und finden sich darin behaglich. Denn vor dem Halben und Leeren in der Kunst braucht die Halbheit nichts an sich umzuprägen, und sich durch nichts zu ergänzen. Weswegen überhaupt auch diese Bemühung! Ist doch die Kunst in unsrer Zeit für die Meisten nichts anderes mehr, als die Sache bloßer Unterhaltung. Eine Abspannung von Arbeit und Mühe, eine Zerstreuung bei Sorge und Kummer, ein Vergnügen, um deßwillen wir uns nicht über unsere angewöhnten Vorstellungen, unsere Altklugheit und Vorurtheile der Mode hinausheben wollen, sondern das uns umgekehrt nur dann genießbar wird, wenn wir ganz in der Bequemlichkeit unsrer particulären Ansicht und Sinnesart verbleiben dürfen. Rang, Stand, Reichthum, der Zwang geselliger Convenienzen, und wenn es hoch kommt, Jugend und Schönheit sind Autoritäten, vor denen wir uns wohl noch beugen; der Genius der wahren Kunst nicht. Mit der Ehrfurcht aber geht die Sammlung verloren, das Große zu fassen, und die Tiefe, es zu ergründen. Denn wenn nun auch die strengen Moralisten kommen, und der Kunst ihren besten Respect zu bezeigen meinen, indem sie durch sie gebessert sein wollen, d. h. wenn sie von ihr erheischen, was weder ihres Amtes ist, noch ihr Zweck werden darf, oder wenn die Frommen das Schöne verpönen, weil es die Erbaulichkeit nicht bieten mag, in der es die Magd der Kirche bleiben würde, so ist der Standpunkt im Grunde derselbe, nur die Ansprüche haben sich verändert. Es geht immer nur die Naivetät vor sich, von der Poesie der

Kunst zu fordern, sie solle prosaisch sein; ein Widersinn, dessen sich die ernsthaften Leute nicht schuldig zu machen wünschen möchten, könnten sie nur einmal im Leben sehn, wie wunderlich dadurch sie vor unbefangenen Augen sich ausnehmen.

Was aber das eigentlich Prosaische im Unterschiede von Schönheit und Kunst dem Grundcharakter nach sei, dieß näher zu verdeutlichen muß einem andern Orte aufbehalten bleiben. Für unseren Zweck wird die Andeutung genügen, daß die prosaische Vorstellung das gerade einseitig trennt, oder nur in relative Beziehungen bringt, dessen ursprüngliche Einigung zu ein und demselben organischen Ganzen allein das Poetische und Kunstgemäße ausmacht.

Die prosaische Sinnesweise sieht sich einerseits rings nur von in sich selbst bedeutungslosen Einzelnheiten und Aeußerlichkeiten umgeben; weshalb sie nun auch für tiefere Erscheinungen die Gabe verliert, das Echte und Wahre, wo und wie es irgend lebendig sich ausprägen mag, zu erblicken. Andrerseits ist der prosaische Sinn nur auf das Inwendige und Allgemeine, mag es in noch so individuellem Dasein vor ihm stehn, auf das Gesetz in allem und jedem gerichtet, das er sich nun, abgeschieden von dieser lebendigen Wirklichkeit, zu Kategorien, Sätzen und Beziehungen des Verstandes befestigt, oder in Form des dialectischen und speculativen Denkens zur Erkenntniß bringt. Drittens endlich kommt das Prosaische dann zum Vorschein, wenn die gesetzliche Ordnung der Dinge und Verhältnisse so durchgängig als fertige äußere oder innere Norm gewußt und ausgebildet ist, und ihr allein practisch und theoretisch so ausschließliche Macht und Gültigkeit zugetheilt wird, daß die besonderen Situationen, Charaktere, Vorfälle, Handlungen, mit welchen dieß Gesetzliche in den concreten Zuständen seiner Wirksamkeit sich verflechten muß, nur einen beiläufigen Werth bewahren, und beide Seiten, statt in ursprünglicher Verwebung ein unzertrennliches Leben zu sein, vielmehr ausdrücklich geschieden bleiben, und nur in diese oder jene Beziehung auf einander gebracht erscheinen.

In dem zweiten der angedeuteten Fälle befindet sich jede streng wissenschaftliche Auffassung; in dem dritten das practisch Gute im weitesten Sinne des Worts, und die religiöse Vorstellung; in allen dreien, was wir die Prosa der Alltäglichkeit zu nennen gewohnt sind. Die Wissenschaft hebt aus der gesammten Wirklichkeit der Natur und des Geistes nur die innersten Prinzipien, welche in ihrer ideellen Allgemeinheit für die Anschauung, Vorstellung und Empfindung nicht vorhanden sind, heraus, um sie dem denkenden Verständniß und der beweisenden Entwickelung zu überliefern. Das practisch Gute seinerseits führt zwar die inneren Zwecke zu bestimmter Wirklichkeit aus, so daß es ihm an lebendiger Gegenwart keineswegs fehlen kann. Wie aber im Practischen während der Thätigkeit des Vollbringens Menschen und Dinge, Zustände und Verhältnisse, so weit sie zu nützen sind, der Natur der Sache nach müssen zu dienlichen Mitteln herabgesetzt werden, so bleibt nun auch in dem vollbrachten Zweck das Gute, als der wesentliche Inhalt, in solchem Maaße bevorrechtigt, daß die individuelle Form und Gestalt dagegen als unwesentlich zurücktritt, und nicht, wie im Schönen und der Kunst, zu dem gleichen Werthe ihres Inhalts, mit dem sie Eins ist, erhoben wird. Die Religion wiederum verfährt gleichfalls in ihrem theoretischen Felde um somehr auf ähnliche Weise, je mehr sie überhaupt von dem Unterschiede Gottes und der irdischen Wirklichkeit ausgeht. Nun bringt sie wohl Beide in Verhältniß und ist sie zu vermitteln bemüht, die vollständige Aussöhnung jedoch verlegt sie aus der diesseitigen Welt und deren individuellen Gegenwart in ein Jenseits hinüber. Damit scheidet sie aber, um Gott allein die Ehre zu geben und Geistiges und Sinnliches, Geschöpf und Schöpfer nicht in einander aufgehn zu lassen, gerade dasjenige, um dessen Einigung es der Kunst zu thun ist. — Ihre eigentliche Ausbeute jedoch findet die Prosa des Anschauns und Vorstellens, der Empfindung, des Denkens und Handelns erst in dem bittern Ernst und den Geringfügigkeiten des Alltagslebens. Die Alltäglichkeit nämlich bewegt sich theilweise in schlechweg bedeutungslosen Ereignissen und Lagen,

und concentrirt nun auch unsere Wünsche und Zwecke auf das an und für sich Gleichgültige und Inhaltsarme, das sie nur fälschlich als interessereich und gehaltvoll vorspiegelt. Anderentheils kann sich die prosaische Ordnung der Welt in ihrem gewöhnlichen Laufe nur dadurch aufrecht erhalten, daß in Familie und Staat, Recht und Moral, Stand und Beruf, Geselligkeit, Arbeit, Benehmen und Aeußerungsweise die allgemeinen Bestimmungen in's Bewußtsein treten und sich zu gesicherter Herrschaft vollgültig entwickelt haben. Wobei denn vornehmlich der Verstand allein in Thätigkeit zu setzen ist. Diese Macht nun kann die verständige Regulirung aller Zustände nur durch die Unterwürfigkeit bekunden, in welcher sie Individuen und Sinnesarten, die vielfach verzweigten besonderen Verhältnisse und einzelne Handlungen zu halten weiß. Dann steht aber das Wesentliche und Allgemeine als eine von Hause aus abgemachte Welt von Grundsätzen, Vorstellungen, Gefühlen und Pflichten, von Formen der Mode, von Vorurtheilen des Herkommens und Uebereinkünften des Gebrauchs allseitig geordnet da. Durch sie ist dem lebendigen Individuum seine Richtschnur in jeder Rücksicht gegeben, und je kleiner der Kreis wird, in welchem es sich noch allenfalls selbstständig bewegen darf, um so mehr muß es sich beeilen, seine ursprüngliche Natur, wenn sie eine eigene Welt neuer Zustände aus sich zu schaffen getrieben ist, gegen das fügsame Einrangiren in die vorhandene Norm zu vertauschen. Das eben ist, vom Standpunkte der Kunst aus gesehn, das Unerquickliche und Leblose an der Prosa der Wirklichkeit, daß in ihr außer den kleinen Empfindungen, Heimlichkeiten und Privatgeschichten der Willkühr, nichts mehr als selbstständige Hervorbringung bestimmter Charaktere, überhaupt als eine Welt erscheint, die ohne den Muth, die Leidenschaft, Kraft und Geschicklichkeit gerade dieses Individuums nicht da sein könnte. So ist für keine Sache, keine That, keinen Zustand eine rege Begeisterung, ein neuschaffendes, frisches Interesse, eine Energie der ganzen Seele vorhanden; alles ist eigentlich schon abgemacht, und braucht nur immer in gewohnter Art von Neuem wieder

angewendet zu werden. Für die freie Selbstständigkeit aber, wenn sie sich gegen das Hergebrachte befestigen will, bleibt, selber prosaisch, nur Raum für regellose Verkehrtheiten und bizarre Irrungen der Laune übrig.

Solch eine Prosa ist nothwendig, aber das Gegentheil aller Poesie. Wie sehr dieß der Fall sei, erhellt schon daraus, daß in Deutschland, wo besonders eine prosaische Weltanschauung die gesammte nationale Sinnesweise, Wissenschaft, Religion, Staat, Kirche und Familienleben, als Aufklärung des gesunden Menschenverstandes, durchdrungen hatte, sich Poesie und echte Kunst seit dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts nur stets im Sturm und Drang gänzlicher Umwandlungen der Gesinnung und Vorstellungsarten Bahn brechen konnte. Ich will nur an Klinger und Lenz, Goethe, Schiller, Tieck, die Schlegel, Novalis und Andere erinnern. Heutigen Tags aber steht es noch schlimmer. Die Prosa hat sich noch schärfer durchgearbeitet, von den Anschauungen und der Empfindung, wie die Kunst derselben bedarf, noch weiter entfernt; sie wird noch vollständiger von Kindheit an eingesogen, und wo sie nicht vorhanden ist, mit Mühe und Fleiß hineingebildet. Dessenohngeachtet wollen die Wenigsten für das Bedürfniß der Kunst und den Genuß ihrer Werke jene Umwandlung in sich vollbringen, die sie doch in Bezug auf jedes andere Gebiet nothwendig erachten würden. Es ist nicht ohne mannichfache Erfahrungen zu glauben, wieviel die prosaische Nüchternheit und der vornehme Dünkel in ihren Forderungen an den Künstler sich gerade auf das baare Gegentheil dessen zu gute thun, was die Kunst erst als Kunst gedeihen macht. Und dennoch ist die Beschäftigung mit ihr zu keiner Zeit fast verbreiteter gewesen. Hier aber verbirgt sich eben die wunde Stelle. Weil die Grundrichtung unserer Zeit nun einmal durchweg prosaisch ist, so beschränkt sich das Interesse der Kunst nur auf das Geschäft einer äußeren Bildung, und bleibt auf dem halben Wege zum Ziele stehn. Wie viele giebt es nicht unter den Künstlern selbst, denen von allen Dingen die wahre Kunst am wenigsten am Herzen liegt. Ehrgeiz,

Gewinn, die Freude, doch auch vom Fache zu sein, oder mitsprechen zu dürfen, die Befriedigung der Critik und Lust der Kennerschaft sind häufiger als man meint, die Quellen jener gepriesenen Liebe, welche überhaupt im günstigsten Falle, bei den größten Voranstalten und dem scheinbar reinsten Enthusiasmus nicht selten aus bloßer Selbsttäuschung entspringt, deren sich Niemand freilich beschuldigen will. Eigentliche Kunstnaturen sind höchst vereinzelt da, oder versinken, wenn sie die Kraft nicht fühlen, wider den Strom ankämpfen zu können. An Kenntnissen dagegen und Geschicklichkeiten zeigt sich eher ein Ueberfluß als Mangel. Gelehrsamkeit aber und Handgeschick, wenn ihnen das Beste fehlt, um das es sich handelt, machen übel nur ärger. Es ergeht der Kunst damit wie dem Glauben. Reicht doch selbst die weit genug gediehene philosophische Erkenntniß gleichfalls nicht aus. Denn die Kunst soll den ganzen Menschen in Anspruch nehmen; sein Auge und Ohr, seine Anschauung und Vorstellung, seinen Verstand, seine ganze Seele, sein tiefstes Innere. Wer das Schöne hervorbringen oder fassen will, muß durch und durch in sich selber poetisch sein, und das eben ist es, was der prosaische Mensch weder will noch vermag. Besonders, wenn sich außerdem noch, wie zu unserer Zeit, die innere Kränklichkeit des Gemüths, die Nervenverstimmung des Geistes, die scheue Kleinheit der Leidenschaft, der Mangel an Energie und Selbstständigkeit des Charakters, die in sich verhauste Selbstsucht und erbärmliche Eitelkeit, das Besserwissen bei Mattheit der Theilnahme und Erhebung, die pretiös bedingende Begeistrung, die hochmüthige, traurige Frömmelei und prüde Moral, genug, wenn sich alles hinzugesellt, was uns, die wir die Vergangenheit büßen und ausleben müssen, soweit von ursprünglicher Menschlichkeit abgeführt hat, daß wir sie aus lauter Bildung da zumeist verkennen und schmähn, wo sie uns am reichsten entgegentritt, und nur da gefunden glauben, wo sie am vollständigsten ausgeblieben ist. Das ursprünglich Göttliche und Menschliche aber wahr und ganz zur Schönheit zu bilden ist der reinste Beruf der freien Kunst.

Doch es wird Zeit, zu dem Punkte wieder zurückzukehren, von dem unsere Betrachtung ausging. Wir suchten uns klar zu machen, weshalb es auch dem besten Willen heut zu Tage so schwer gemacht sei, sich in die Kunstvorzüge der vollendeten früheren Perioden hineinzufinden. Das Festhalten an der eigenen Zeit und Prosa ist der einfache Grund. Wir sehen aus einer anderen Weltanschauung heraus die Dinge um uns her mit ganz anderen Augen an; wir sind von einer entgegengesetzten Kunst, die uns allein genehm und bequem ist, umgeben. Ist nun gar die Epoche, der nationale Sinn, aus welchem ein Kunstwerk herstammt, dem Grundcharakter nach, von Poesie der Anschauung und Empfindung noch völlig durchdrungen, während wir, die das Kunstwerk genießen sollen, nur in der lebenslangen Gewohnheit unserer Prosa heimisch sind, und deren Echo aus jedem Gedichte, jedem Gemälde zu vernehmen wünschen, dann freilich muß es um so schwieriger werden, uns das Fremde und Ferne zugänglich zu machen, jemehr dasselbe echt künstlerischer und poetischer Art ist.

Außerdem wächst die Schwierigkeit mit den verschiedenen Künsten. Poesie z. B. ist für Jeden, der nur überhaupt Phantasie hat, verständlich. Und wer besitzt nicht wenigstens einige Einbildungskraft. Mit der Malerei steht es anders. Zu ihrem Verständniß ist die angeborene, ausgebildete und stets in Uebung erhaltene Gabe nothwendig, die tiefste Bedeutung, die feinsten, leisesten Unterschiede der Formen und Farben, des Mienenspiels, Charakterausdrucks u. s. w. schnell zu ergreifen und zu genießen. Darauf sind wir in unserm täglichen Leben nicht eingerichtet. Der wahre Künstler allein lebt in der steten Gewohnheit des malerischen Blicks. Wir müssen uns deshalb erst bemühn, mit seinem Auge zu sehen, mit seinem Herzen zu empfinden, mit seinem Geiste aufzufassen, wollen wir die malerische Schönheit in Natur und Kunst uns ganz zu eigen machen. Dieß erheischt bei Verschiedenheit der Nationalität, der allgemeinen Weltansicht und individuellen künstlerischen Auffassung und Darstellungsweise ein Zurückhalten der eigenen Laune und Begrenzt-

heit, eine Weite und Arbeit, ein Lernen und immer neues Lernen, dem sich die Wenigsten zu fügen Lust bezeigen. Uebung und Zucht jedoch ist nicht nur für die künstlerische Production, sondern mehr noch für die wahre Beschauung und den rechten Genuß erforderlich. Wer da nicht thätig sein, Irrthümer eingestehen, sein prosaisches Selbst überwinden, wer nicht lernen und umlernen will, wird es nicht weit bringen und darf nicht mitreden. Dieß sind die wesentlichen Hindernisse, welche sich zwischen die heutige Zeit und die echte Kunst früherer Jahrhunderte stellen. In dieser Gewißheit möchte ich in nachfolgenden Vorlesungen auch meinen Beitrag zur Verständigung über das liefern, was innerhalb der deutschen und niederländischen Malerei in den reichsten Epochen ihres Entwicklungsganges als das wahrhaft Kunstgemäße zu bewundern und zu studieren ist. Doch möchte ich Sie hiedurch nicht etwa anreizen, die gegenwärtigen Künstler gering zu schätzen. Denn ich theile keineswegs die Meinung derer, welche die Kunst nicht glauben höher preisen zu können, als wenn sie den Grundsatz verfechten, die Kunst überhaupt sei ein erstorbenes Bereich, das sich nicht wieder erheben werde. Ich möchte Sie nur bewegen, den eigenen Kunstsinn da auszubilden, wo die Kunst ursprünglich vorhanden war. Eben so wenig mache ich an die heutigen deutschen Künstler die Anforderung, sie sollten sich den Werken des fünfzehnten, sechszehnten oder siebenzehnten Jahrhunderts oder den heutigen Franzosen specifisch nachbilden. Im Gegentheil. Wer jetzt nur Landschaften ganz in der Weise Everdingen's malen wollte und könnte, Portraits im Typus van Dyck's oder Rembrandt's, die Begebenheiten der heiligen Geschichte in der Art des van Eyck, Lucas von Leyden oder Rubens, der würde nur ohne die gleiche Energie noch einmal geben, was schon dagewesen und für sich fertig und abgeschlossen ist. Wir haben bereits ein ähnliches Bestreben in Bezug auf die älteren Italiener in der deutschen Malerei zum größten Theile mißglücken gesehn. Ebenso giebt es unter den jetzigen Holländern viele schätzenswerthe Maler, die sich in der Landschaft dem Ruisdaal nachbilden, in

Wirthshausscenen an Teniers, Jan Steen und Andere halten, oder Blumenstücke nach Huysum und Seghers arbeiten. Doch wenn sie auch das Beste liefern, was bei solchen Vorbildern in halber Eigenthümlichkeit zu leisten ist, so bleibt es doch in ursprünglicher Trefflichkeit, d. h. gerade in dem eigentlichen Mittelpunkte aller Kunst, hinter dem zurück, was der Wiederholung nicht bedarf. Weniger noch hat den deutschen Künstlern die Nachbildung der heutigen französischen Meister gelingen wollen. Das Nationale derselben können sie sich nicht aneignen, zu der geistreichen Kühnheit sich nicht ermuthigen, zu der gleichen Geschicklichkeit nicht durchüben, zu der ähnlichen Erfindungsfrische nicht begeistern, und so fassen und geben sie statt des innern Lebens nur den äußeren Effect und die Uebertreibung der Manier. Dennoch ist den meisten unsrer gegenwärtigen Maler das Studium der neueren Franzosen nach einer anderen Seite hin wesentlich zu empfehlen. Die deutsche Malerei des vorigen Jahrhunderts hatte sich in Rücksicht auf die practische Behandlung der Farbe, auf das eigentlich Technische ihrer Kunst überhaupt, immer noch mit Glück an die älteren Traditionen gehalten, die sich aus der Rubens'schen Epoche und von den holländischen Meistern her fortgeerbt hatten. Mit dem neuen Jahrhunderte aber sind diese Traditionen zu großem Schaden und arger Unbequemlichkeit vornehmlich während jener Pilgerschaft und Wallfahrt nach dem heiligen Grabe der vorraphaelischen Werke verloren gegangen, und, wenige Ausnahmen abgerechnet, nicht wiedergefunden worden. Die Gründe und Art dieses Verlustes haben wir noch später zu besprechen, für jetzt will ich nur auf das Factum aufmerksam machen. Bei den Franzosen dagegen hat sich mit dem echten Malerauge fast auch durchgängig, instinctartig oder durch Ueberlieferung und Lehre, die echte technische Behandlung forterhalten, und jetzt zu einer Spitze der Ausbildung gesteigert, welche mit der Meisterschaft der besten Zeiten in die Schranken zu treten befugt wäre, wenn sie sich nur zu der formellen Virtuosität auch noch die gediegene Gründlichkeit jener älteren Tage hinzuerwerben wollte. Nach

dieser Seite hin von den Franzosen geheim oder offen zu lernen, hat schon manchen wackeren deutschen Künstler gefördert. Und doch bleibt auch dann noch meist das Beste, im Vergleich mit den Gipfelpunkten der Vergangenheit, zu wünschen übrig. Meine Forderung besteht deshalb darin, die neuere deutsche Malerei solle in Bezug auf die Vollendung der früheren Jahrhunderte dieselbe Ansicht von der Kunst als Kunst im Allgemeinen, dieselbe innere Lebendigkeit der Erfindung in sich wach werden lassen, der gleichen Unbefangenheit des Blicks folgen, sich zu derselben intensiven Einlebung in die Gestalt und Farbe der Dinge vertiefen, sich dieselbe Innigkeit des Gemüths, dieselbe innere Fülle des Geistes bewahren, zu der gleichen Kraft entschiedener Charakteristik und consequenter Durchführung des Styls erstarken, dieselbe Abrundung jedes Werks zu einem gediegenen Ganzen, — genug das erreichen, was überhaupt erst die Malerei zur Kunst macht. In solch künstlerischer Lebendigkeit solle sie dann die der Zeit gemäßen Stoffe ergreifen und in neuer Hervorbringung individuell vollenden. Vermag sie aber diesen Forderungen nicht Genüge zu thun, so soll sie wenigstens so klug und bescheiden sein, dieß Einfachste zu wissen und einzugestehen, daß sie von den frühern Meistern gerade um so viel überragt wird, als ihr diese Hauptelemente abgehn, statt einbilderisch zu meinen, auf der äußersten Höhe zu stehen, weil sie der Zeit nach die letzte Abschwächung ist.

Dieß Glaubensbekenntniß wollte ich vorausschicken, damit Ihnen gleich vom Anfange an nicht unbekannt sei, welche Bewandniß es mit diesen Vorträgen habe.

Die Aufgabe, die ich mir durch eine derartige Auffassung der Sache stellen muß, kann nur darin ihre Lösung finden, daß ich den breiten Graben auszufüllen suche, den die Jahrhunderte zwischen uns und der Einsicht in die Vorzüge derjenigen Epochen und Meister gezogen haben, welche mir innerhalb der Entwicklungsgeschichte der deutschen und niederländischen Malerei als die Ersten und Vorzüglichsten hervorzuleuchten scheinen. Ich will versuchen, Sie in den künstlerischen Sinn und Geist jener

Zeiten und Meister zu versetzen, und dadurch zur Würdigung und zum frohen Genuß der einzelnen Werke, so weit ich es durch schnell skizzirte Ueberblicke im Stande bin, hinzuführen.

Ein solches Vorhaben möchte sich auf den für die Kunstgeschichte bekannten und bisher betretensten Wegen nicht zum Ziel bringen lassen, obschon gerade unser Gegenstand zu neuen critischen Forschungen und äußerlich historischen Feststellungen den ergiebigsten Stoff darbietet. Denn es giebt vom dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert ab fast in der ganzen Geschichte der Malerei keine Epoche, in welcher sich, wie bei den älteren Niederländern, so viele Künstlernamen ohne beglaubigt denselben zukommende Gemälde finden, und so viele Gemälde ohne historische Gewißheit über deren wirkliche Meister. Auch mit der oberdeutschen Malerei geht es hin und wieder ähnlich, in der cölnischen Schule wird die Sache gar erst mißlich, und rechnet man hiezu noch die mehrfach ungewisse Wechselbeziehung der Meister, Schüler und verschiedenen Schulen, so wird das Feld der äußeren Forschung immer breiter. Hier würde eine historische Critik wie sie z. B. Rumohr in Rücksicht auf einige Epochen der älteren Italiener bis auf Raphael mit Scharfsinn, vielseitig gewiegter Gelehrsamkeit, und vor allem mit Geist unternommen hat, höchst förderlich und dankenswerth sein. Nur wer es weiß und erfahren hat, welch ein Aufwand von Zeit, Fleiß, Belesenheit und Zufällen des Glücks zu solchen Studien gehört, kann deren Resultate vollständig schätzen. Wenn ich mich deßhalb zu unserem Zweck einer ähnlichen Behandlungsweise entziehe, so geschieht es keineswegs, wie man gemeinhin von der heutigen Philosophie der Kunst und Kunstgeschichte zu behaupten liebt, aus philosophisch vornehmer Oberflächlichkeit, sondern weil unsere Aufgabe die Befriedigung anderweitiger Bedürfnisse fordert. Uns nämlich muß es hauptsächlich auf das ankommen, was nach der religiösen wie nach der weltlichen Seite hin in jeder Epoche die allgemeine Weltanschauung ausmacht, so wie auf die Art und Weise, in welcher dieselbe von den einzelnen Schulen und hervorstechenden Meistern künstlerisch gefaßt und malerisch ist

herausgearbeitet worden. Wir haben uns z. B. zu erklären, wodurch sich in dieser Rücksicht die Schule zu Cöln von der weithin wirkenden Schule der Gebrüder van Eyck in den Niederlanden, und diese wieder von den oberdeutschen Malern unterscheidet, unter denen Dürer als Culminationspunkt dasteht; wogegen Rubens sodann mit seiner breiten Schar von Schülern an einem Ziele anlangt, von welchem aus seine universell zusammenfassende Schöpferkraft selbst die Glorie der italienischen Meister zu überstrahlen wagt; während die Holländer des siebenzehnten Jahrhunderts endlich in ganz veränderter Richtung, in Darstellung der heimischen Natur, häuslicher Scenen, Thiere, Blumen eine neue Kunsthöhe erreichen, die in ihrer Sphäre gleich unübertroffen geblieben ist. Mit der Betrachtung dieser Unterschiede möchte ich den doppelten Zweck verfolgen, einerseits eine lebendige Vorstellung und Empfindung von der inneren und äußeren Größe der Epochen, Schulen und berühmtesten Meister zu geben, andererseits wünschte ich, wenn auch nicht in philosophischer Form, doch mit philosophischem Sinne und Geist zu einer wissenschaftlichen Einsicht in den Gang und Verlauf dieser reichsten Perioden das Meinige beizutragen. Der letztere Theil unseres Zwecks legt mir die Pflicht auf, den innersten Charakter der Malerei überhaupt, und näher der deutschen und niederländischen Malerei, so tief und reichhaltig es gelingen will, zu ergreifen, um von hier aus vorstellig zu machen, in wiefern der Natur der Sache nach gerade diese Epochen und Schulen, dieser bestimmte Kreis von Gegenständen und deren besondere künstlerische Conception und Darstellungsweise hervortreten konnten.

Zu der vollständigen Erfüllung einer so schwierigen Aufgabe fehlt es leider jedoch, sowohl in Rücksicht auf das Empirische als auch in Betreff einer geistvollen Auffassung der Epochen und Werke, an Vorarbeiten, welche dem zu vergleichen wären, was z. B. Winckelmann für die alte Sculptur geleistet hat. Das Meiste muß im Gegentheil erst gefunden werden. Denn auch die neueste Aesthetik hat zwar durch Schelling, Solger und Hegel für die Kunstgeschichte im Allge-

meinen zu weiter Ueberschauung die günstigsten Standpunkte eröffnet, für unser besonderes Feld aber, Hegel ausgenommen, im Ganzen und Einzelnen wenig gethan.

In diesem Sinne kann die nachfolgende Skizze auf nichts Anderes Anspruch machen, als ein Hinwegräumen hindernder Vorurtheile, wie die kunstwidrige Richtung der Zeit sie erzeugt, veranlassen, und die anregende Einleitung in ein tieferes Verständniß liefern zu wollen.

Zweite Vorlesung.

Wir müssen, um näher an unseren Gegenstand heranzutreten, den mit Unrecht bestrittenen Satz an die Spitze stellen, daß die Malerei, ihrer Nebenbuhlerin der Sculptur gegenüber, diejenige bildende Kunst sei, welche ihren Darstellungsmitteln nach sich vorzugsweise für die Empfindungs- und Anschauungsart der christlichen Welt eigne, und deshalb auch innerhalb des Christenthums erst ihre reichhaltigste Ausbildung und malerische Vollendung gewonnen habe. — In jeder einzelnen Kunst fordert der Inhalt, den sie zu gestalten unternimmt, ein Zusammenstimmen mit dem sinnlichen Material, in dessen Element sich das bestimmte Kunstwerk bewegt. Fehlt diese Harmonie, so kommt entweder der ergriffene Inhalt nicht zu seiner wirkungsvolleren Explication, oder will sich derselbe seinem ganzen Charakter nach entfalten, so läßt er seinerseits wieder das äußere Material, sei es Farbe, Gestein, Töne, oder Sprachlaute und Wörter, nicht zu vollständiger Ausbildung gelangen, oder muß dies Material umgekehrt im Typus einer weiterreichenden Kunst behandeln. Unter Inhalt aber können wir hier im Allgemeinen die religiöse oder sonstige Weltanschauung eines Volks und Individuums verstehn, die, von der Phantasie ergriffen, für den Maler, Architekten, Musiker oder Dichter zu der künstlerisch hervorrufenden, tragenden, belebenden Grundlage wird, aus welcher in jedem seiner Werke der ganze Charakter der Conception und Darstellung hervorgeht. Das innerste Princip solch einer Weltanschauung ist es, das, wie gesagt, in Verwandschaft mit dem Material und der damit zusammenhängenden Auf-

fassung und Durchführung einer bestimmten Kunst stehen muß, wenn diese ihre gemäßeste Entwickelung erreichen soll.

Nun ist jede einzelne Kunst, was sie ist, nur dadurch, daß sie sich in einem von den übrigen Künsten unterschiedenen sinnlichen Elemente und dadurch in anderen Formen entfaltet. Soll aber bei solchem Unterschiede ein besonderes Material, wie das der Sculptur im Gegensatze der Musik, mit den Gebilden selbst zusammengehen, welche darin sich auszudrücken bestimmt sind, so muß auch dieser durch die verschiedenen Künste darstellbare Inhalt unterschiedener Art sein. Dieß giebt man gewöhnlich schon in der Rücksicht wenigstens zu, daß man behauptet, jede Kunst habe ihre Grenzen, die sie nicht überschreiten dürfe. Fassen wir diesen Punkt schärfer ins Auge, so läßt sich allerdings nicht läugnen, daß die gesammten Künste einerseits aus ein und derselben Weltanschauung ihren Ursprung gewinnen und aus ihr den gleichen Inhalt entnehmen können. Wie es z. B. griechische Baukunst, Sculptur, Malerei, Musik und Poesie giebt, und wiederum alle diese Künste sich der mythologischen Vorstellungen bemächtigen und dieselben jede in ihrer Weise zur Darstellung bringen. Gleichmäßig erstrecken sich alle Künste über den Gesammtkreis der Völkeranschauungen, die sich im Laufe der Weltgeschichte entwickelt haben. Denn auch im Orient finden wir Sculptur, Malerei und Musik, und begegnen ebenso in der christlichen Kunst der Architektur und Bildhauerei. Andererseits aber darf ebensowenig übersehen werden, daß jede besondere Kunst theils an dem gleichen Inhalt nur diejenigen Seiten heraushebt und behandelt, welche ihrem Material und dem dadurch bedingten Styl vorzugsweise entsprechend sind, theils nur innerhalb einer bestimmten Weltanschauung zu ihrer wahrhaften Vollendung, ohne in die Darstellungsart einer fremden Kunst hinüberzuschweifen, gelangen kann. Die weitesten Künste in dieser Rücksicht sind die Architektur und Poesie. In ihnen geben die entgegengesetzten Gründe das gleiche Resultat.

Die Baukunst, statt den eigenthümlichen Gehalt einer nationalen und religiösen Weltanschauung zu deren vollständig entspre-

chenden Göttergestalten, Helden, Thaten, innern Gesinnungen, Empfindungen und Handlungen lebendig zu verkörpern, kann gleichsam nur das feste Knochengerüste, die Grundpfeiler dieser reichbewegten Welt hinstellen; jenen Urgebirgen ähnlich, um welche sich dann die bunte Landschaft mit Wald, Wiesen, Quellen und Strömen, Gethier und Menschen verschiedenster Art herbreitet. Dieses architektonische Gerüst des Menschen und seiner religiösen und weltlichen Zustände und Handlungen kann nun zwar den Geist einer Zeit, Nation, Kunstrichtung mit individueller Erfindung zu künstlerisch durchgreifender, wenn auch einfacher Charakteristik in sich aufnehmen, in Bezug aber auf das Zusammenstimmen ihrer Formen mit dem, was sich in ihnen widerspiegeln soll, braucht die Baukunst nicht weiter zu gehen, als etwa das Skelett der verschiedenen Thierarten, des Elephanten, Löwen, Adlers schon das individuelle Leben dieser Thiere kenntlich macht, oder auch in der Form der Hügel und Thäler, Felskuppen und Gebirgszüge der Grundtypus eines Landstrichs und seiner Bewohner ausgeprägt ist. Denn die Architektur gestaltet ihr Felsgestein, Holz oder Mauerwerk theils nur ganz unter dem Gesetz der Schwere, des Lastens und Tragens, theils in Formen, deren Gestalt mit dem, was sich darin kund giebt, einen weit entfernteren Zusammenhang hat, als die menschliche, geistig belebte Körperform, die göttergeleitete That und Handlung oder die individuelle Empfindung und der Ausdruck des innersten Gemüths. Bei diesem zwar gründlichen aber entfernter liegenden Zusammenhange des religiösen oder weltlichen Geistes, der sich durch die Baukunst seine Wohnstätte erbaut, und der Formen dieser äußeren Umgebung ist die Architektur, um sich voll und ganz auszubilden, nicht an eine bestimmte Religion und nationale Anschauung gebunden. Tempel, Kirchen, Valläste, Thore, Brücken, öffentliche und Privatgebäude schön zu gestalten ist ein Trieb und Beruf fast aller Nationen, die reichhaltigen Sinn für schöne Kunst in sich tragen, und gedeiht in allen Jahrhunderten, in denen überhaupt die Kunst sich regt. So wenig aber ist die schöne Architektur, wie Manche

gewollt haben, aus dem Kreise der freien Kunst auszuschließen, daß die Periode ihrer Blüthe gerade die Zeit des ursprünglich gediegensten Ernstes und der sachlichsten Kunsttiefe bekundet. In diesem Sinne sind die orientalische, griechische, römische, mittelalterliche Baukunst, jede in ihrem Charakter, von gleicher Vortrefflichkeit und gleichem Reichthum.

Umgekehrt ist die Poesie in der ähnlichen Weise zu ihrer Ausbildung an keine bestimmte Zeit und Weltanschauung gefesselt, weil sie alles, was in den Menschengeist eingeht und der Phantasie zugänglich ist, in seiner eigensten Form und Gestalt vor die innere Anschauung und Empfindung bringen kann. Denn ihr sinnliches Material, der Ton und Rhythmus der Sprache, legt ihr, im Vergleich mit dem Material der übrigen Künste, kein Hinderniß in den Weg, und giebt ihr keine andere Begrenzung, als das Verbot, es nicht bei äußerlichen Beschreibungen bewenden zu lassen, und die Ohnmöglichkeit, die innerste stumme Empfindung wortlos auszudrücken. Ihr eigentliches Element, in dem sie schafft und bildet, ist nicht die schwere Materie, nicht Farbe und Ton, sondern die innere Phantasie selber, und wie diese der allgemeine Boden und Ursprung aller Kunst ist, gehört sie allen Völkern an, und dichtet und sinnt durch alle Jahrhunderte fort.

Beschränkter dagegen sind die drei mittleren Künste, Sculptur, Malerei und Musik. Es giebt zwar Musik bei den Chinesen, Indern und alten Hebräern, wie bei den Griechen, im Mittelalter und der modernen Zeit, Keiner aber wird läugnen wollen, daß erst innerhalb des Christenthums sich alle unendlichen Tiefen der Harmonie und unergründlichen Zauber der Melodie zu wahrhafter Freiheit entwickelt und vollendet haben. Daß es sich nun mit der Malerei ähnlich verhalte, war der Satz, von welchem wir ausgingen. Wir werden ihn nach flüchtiger Vorbereitung jetzt erst am besten durch eine kurze Vergleichung mit der Sculptur verdeutlichen, und uns dadurch zugleich den Weg zu weiteren Verständigungen bahnen können.

Was auch die Sculptur mag ausdrücken wollen, das Sein

und Leben der Götter oder der Menschen und Thiere, sie stellt diesen Inhalt jedesmal in vollständig räumlicher Gestalt, und im Unterschiede der Architektur, in dem Typus derjenigen Naturformen vor uns hin, in welchen der gleiche Inhalt auch sonst schon außerhalb der Kunst erscheint. Dabei kommt es ihr jedoch nicht auf eine Art der Lebendigkeit an, deren Schein erst durch die malerische Färbung hervortritt, sondern sie concentrirt sich auf die leibliche Form als *Form*, und ersetzt die eigentliche Naturfarbe der menschlichen Haut, des thierischen Fells, Haars, des Auges, will sie in ihren echten Grenzen bleiben, durch die gleichmäßigere des Erzes, Elfenbeins, Marmors u. s. w. Denn mögen die Alten auch ihre Statuen noch anderweitig gefärbt haben, so kann dieß immer nur zu dem Zwecke geschehen sein, die Gestalt als Gestalt klarer heraustreten zu lassen, oder sie in Bezug auf die Umgebung, sei es in Harmonie oder in absichtlichen Farbengegensatz zu bringen, nicht aber um *künstlerisch* den Schein wirklichen Athmens und Lebens zu erreichen, den erst die Malerei in ihrer höheren Vollendung zu geben weiß. Die Sculptur steht deshalb dann allein auf ihrem gemäßen Standpunkte, wenn sie sich mit der Darstellung dessen begnügt, was sich durch die Gestalt als bloße Körperform, ohne nähere Beseelung und Besonderung durch die Farbe, vollständig ausprägen läßt. In Rücksicht auf den Ausdruck des innern geistigen Lebens gehört in sofern zu ihren vollkommen lösbaren Aufgaben nur die Sphäre, welche von Hause aus mit dem Körperlichen und den Naturseiten des menschlichen Lebens in enger Gemeinschaft und ungetrübter Harmonie steht oder stehen kann. Denn nur ein derartiger Inhalt vermag sich im menschlichen Körper unverkürzt auszudrücken, und ergießt sich durch die gesammte Gestalt, ohne überwiegende Concentration auf die feineren und feinsten Seelenzüge des Gesichts, Mundes, Auges u. s. f. Das volle Spiegelbild des innersten Gemüths, die subjectiven Tiefen der Liebe, Rührung, Innigkeit, Demuth, des stillen Schmerzes und jeder anderen Empfindung und Leidenschaft, die nicht bis zur Oberfläche der Muskeln, Sehnen, des Fleisches,

der Bewegung herandringt, kann die Sculptur, im Vergleich mit Malerei, Musik und Poesie, nicht in zureichendem Maaße liefern.

Ferner muß der Bildhauer sich einen Inhalt wählen, der sich nicht nur ganz durch leibliche Formen überhaupt, sondern durch eine bestimmte individuelle thierische oder menschliche Gestalt und Stellung erschöpfend darstellen läßt. Der Versuch z. B., die schaffende Macht, die Weisheit und Gerechtigkeit Jehovah's oder Gott Vaters durch Lockenhaupt, Stirn, blickloses Auge, Arm, Brust, Bein, Mantel oder sonstige Gewandung, in ebenso sculpturmäßiger Weise wiedergeben zu wollen, als es beim olympischen Zeus, der Juno, dem Apollo möglich ist, würde gewiß mißglücken. Für den Ausdruck dessen, was in Gott Vater liegt, reicht keine bestimmte Gestalt als Gestalt hin. Der Inhalt muß begrenzter und mit dem Leiblichen verwebbarer sein.

Eine dritte Forderung können wir darauf beschränken, daß die Sculptur weder die zufällige Eigenthümlichkeit des menschlichen Innern, noch das Flüchtige und Momentane zu ihrem angemeßenen Gegenstand zu nehmen habe, sondern das Echte und Gehaltvolle, Bleibende und Fertige. Die vorübergehende Miene, das Spiel der Laune, die Willkür der Leidenschaft, Schlechtigkeit, Bosheit und Nichtswürdigkeit, das geistig Diabolische und leiblich Widerwärtige geben nicht das echte Bereich für Sculpturdarstellung ab. Und wie sie auf ihrer reinen Höhe den gediegensten Gehalt der Natur, der Götter und Menschen in die äußere Körperform als in ein unvergängliches Gefäß, als in die entsprechende Heimath, und das ursprüngliche und letzte Dasein einsenkt, so muß sie auch nicht das Zufällige oder gar Abnorme, die Verunreinigungen und Mißbildungen der thierischen oder menschlichen Gestalt, sondern gleichsam die ewige Form derselben hinstellen. Statt der wechselnden Eigenthümlichkeiten und Particularitäten dieser oder jener zufälligen Gesichtsbildung, Gruppirung, Stellung, Bewegung findet und erfindet sie deshalb, wo sie zur Spitze ihrer Sculpturvollendung gelangt, die gattungsmäßigen normalen Formen des thierischen oder menschlichen

Körpers; die ewigen Jugendblüthen der Schönheit. In der Kunst jedoch ist die bloße Regel und gesetzmäßige Norm als solche todt, trocken, kalt, und erhält erst künstlerischen Hauch und lebendige Kunstseele, in sofern sie mit Individualität der Erscheinung in Einklang gesetzt wird, und dadurch als in sich fertiges entsprechendes Ganzes in selbstständiger Erfindung und Ausführung dasteht. Die echte Sculptur aber geht in ihrer Verlebendigung nicht bis zu particulären Zufälligkeiten der Züge, Formen und Bewegungen fort, sondern streift dieß Veränderliche im Gegentheil ab, reinigt und erhebt die Gestalt, und behält von dem Individuellen des geistigen Ausdrucks und der leiblichen Form nur soviel bei, als sich zu vollendeter Abgeschlossenheit mit dem Gattungsmäßigen verschmelzen und in die reinste Uebereinstimmung bringen läßt. Hiemit ist dann auch die Seite zu verbinden, daß die Sculptur weniger den Beruf hat, Momente tragischer oder komischer Handlungen, Zwiespalt, Kampf darzustellen, als vielmehr einzelne in sich abgeschlossene Gestalten, in conflictlosen Situationen, ohne Macht und Wildheit, Härte und Gewalt hervorbrechender Leidenschaft, mehr in seliger Ruhe, als nach Außen gekehrt und in die tausendfältigen Verhältnisse und Streitigkeiten des Lebens verwickelt. Erst in Gruppen und Reliefs, in denen die Sculptur sich schon der malerischen Composition und Ausdrucksweise zu nähern beginnt, sind epische Aufzüge und concentrirtere Scenen an ihrem geeigneten Platze. Die Hauptkraft aber der eigentlichen Sculptur bleibt immer die einzelne Statue der Götter, Heroen und hervorragenden Individuen, die für sich schon eine abgeschlossene Welt, ein genügendes Ganze sind, dargestellt als menschliche Gestalt, ohne weitere Umgebung. In diesem durchgängigen Gleichmaaße eines in sich gediegenen Gehalts und seiner individuellen kunstbeseelten und leiblichen Erscheinung, in dieser wechselseitig freien Ergänzung, welche nach Seiten des Innern wie der Gestalt das Substantielle und die belebende Besonderung in ersten glücklichen, streitlosen Einklang bringt, in dieser vollständigen Harmonie des innern Lebens mit seiner körperlichen Form,

gewinnt die Sculptur die gleichsam gesättigte Großheit, den Adel, die freie Ruhe, die Schönheit der Form, die in jeder Rücksicht fertige Abgeschlossenheit, durch welche sie in ihrer Sphäre eine Befriedigung gewährt, die keinen Wunsch und keine Forderung mehr unerfüllt übrig läßt.

Unter allen Weltanschauungen nun trifft vorzugsweise die griechische, im Unterschiede von der orientalischen und christlichen, mit dem angegebenen Charakterzuge zusammen. Nach griechischer Vorstellung ist die Natur ebensowenig von einem Gotte, der ausschließlich als Geist gefaßt ist, geschaffen und ihm gegenüber bloße Creatur, als das geistige Leben auf seiner höchsten Stufe naturlos bleibt, sondern die Natur liegt gleichsam noch als der echte Boden da, aus dem und auf dem auch das geistige Dasein frei und frisch in unbefangener Verschwisterung erwächst. So sind die Götter, wenigstens das Geschlecht des Zeus, dessen Darstellung hauptsächlich die Sculptur unternahm, geistige Götter, doch sosehr zugleich mit Naturgrundlagen verwachsen, daß nun auch die Naturform des Geistes, die menschliche Gestalt, sie um so angemessener ausdrücken kann, als jeder einzelne Gott, wie sehr sich in ihm auch die ganze göttliche Hoheit und heitre Freiheit wiederspiegelt, dennoch nur einen begrenzten Umkreis der Wirksamkeit, Macht und Leidenschaft beschreibt, und als in sich besonderes Individuum auf sich selber beruht. Es sind Götter dieser Welt, menschliche Götter, kein außerweltliches jenseitiges Himmelreich. Dieß Alles macht sie zu Göttern der Sculptur, obwohl dieselbe die tragischen Kämpfe, die in der griechischen Mythologie liegen, vornehmlich der Poesie überlassen muß, und sich statt dessen die seligen Göttergestalten in dem Frieden ihrer kampflosen Situationen zum Gegenstande nimmt.

Die ähnliche menschlich gesunde, frohe Einigung von geistigem Leben und Naturdasein durchzieht auch die menschliche Welt. Die Lust der Sinne, Triebe und Leidenschaft sind dem Menschen noch nicht durch ursprünglichen Abfall von Gottes Gebot als Erbsünde zu steter Ueberwindung aufgebürdet, sie befreunden sich

noch der Vernunft und dem Geiste, der, um gut und sittlich zu sein, nur das Uebermaaß des Sinnlichen von sich abzuhalten hat, und überhaupt noch nicht zu der subjectiv vertieften Entgegensetzung gegen Gottes Willen und Gebote kommt, die ihn dem Bösen überantwortet. Auch dieser Kreis bietet für die Sculptur einen günstigen Stoff zur Darstellung von Helden, Ringern, Discuswerfern, Faustkämpfern und so vielen anderweitigen Gegenständen dar, deren ich nicht weitere Erwähnung thun will.

Werfen wir dagegen einen Blick auf die christliche Weltanschauung, so finden wir umgekehrt den vielgestaltigen Götterkreis zusammengezogen zu einem Schöpfer, Erhalter und Lenker aller Dinge, die beschränkte Macht und Weisheit zur Unendlichkeit erweitert, zur Persönlichkeit eines Gottes concentrirt, der zwar in sich verdoppelt ist als Vater und Sohn, doch schlechthin Eins bleibt im Geiste der Liebe. Das Leben dieses dreieinigen Gottes ist zunächst ein rein geistiges Himmelreich, außerweltlich, ohne Naturgrundlage, kein Götterfürstenleben auf dem Olymp, kein Ernähren mit Nektar und Ambrosia, kein unauslöschliches Lachen, kein Rathsversammeln, Streiten, Schmeicheln und Beschließen. Gott erfährt statt dessen den ewigen Preis der unzählbaren Engelscharen, und wenn Zeus seine Herrschaft erst erkämpfen und befestigen muß durch den Sieg über die Giganten und Titanen, so thut sich auch hier zwar ein Abfall der Engel zum Bösen hervor, ein Kampf und Sturz der Abtrünnigen, die aber, wenn auch in ihrem infernalischen Reiche scheinbar frei, dennoch, Gott gegenüber von Hause aus überwunden, in der Qual des besiegten Widerstrebens und der selbstbewußten Nichtigkeit verharren müssen.

Diesen Kreis in entsprechender Weise darzustellen möchte der Sculptur schwer fallen. Aber auch das Christenthum bleibt bei dieser Sphäre nicht stehn. Gott schafft die Natur und den Menschen. Indem er sich jedoch in sich abschließt von seinem Geschöpf, wird die Natur zum Uebel, und das erste Menschenpaar schon widersteht der Lockung zur Sünde nicht. Und den-

noch liebt Gott sein Geschöpf, das er gemacht nach seinem Ebenbilde, und er erlöst die Welt vom Bösen durch die Erkenntniß Gottes, und das Handeln nach seinem Gebot. Was Gott sei kann nur Gott offenbaren. Er selbst wird Mensch, einzelner, wirklicher, ganzer Mensch; ja so tief geht er ein in die menschliche Natur, daß er nur durch Ersterben dieses einzelnen Daseins wahrhaft zu Gott, zu sich zurückkehren kann. Der Auferstehung, Verklärung und Himmelfahrt geht Verrath, Verspottung, Geisselung, Marter, Kreuzigung und Begräbniß voraus. Denn das Fleisch muß sich überwinden, opfern, ertödten, das Selbst seine angeborene Einzelheit von sich abthun, um wahrhaft im Geiste eins zu sein mit Gott. Die Geschichte der Offenbarung schließt eine ewige Passionsgeschichte in sich, durch die allein die tiefe Versöhnung erreichbar wird, zu deren Verwirklichung Gott selbst den Weg der Geburt und Leiden, des Todes und der Auferstehung entlang gewandelt ist. Diese vorgezeichnete Bahn hat deshalb die ganze Menschheit nachzugehen. Denn jeder Einzelne soll nicht nur naturgeboren und Mensch, sondern Mensch sein mit Gott und in Gott, ein Glied der einen Gemeine. Das Reich dieser Welt soll werden ein Gottesreich. Aber die Welt ist ungläubig, heidnisch, gottlos, der Heilige wird verfolgt, sein Leib gemartert, und wenn ihn auch keine fremde irdische Gewalt unterdrückt und zum Tode führt, so hat er die Schlange der Sünde in der eigenen Brust, er ist unwürdig Gott gegenüber, und muß in schwerer Buße die Welt von sich werfen, die angeborene Härtigkeit durchbrechen, damit er dem sich versöhnt fühle, der gnädig ist den Bußfertigen. Da bietet, wie zuerst die Geschichte Christi und der Seinen, so jetzt die Geschichte der Märtyrer, Heiligen, Büßer, die ganze christliche Legendengeschichte einen unerschöpflichen Stoff für die Darstellung wildester irdischer Leidenschaft, tiefster Zerknirschung, härtester Buße, höchster Verzückung und Befreiung dar. Es ist zum Theil eine barbarische Historie greuelvoller Begebnisse, eine Furchtbarkeit körperlicher Pein und Seelenschmerzen, aber die schaudernde Qual des Leibes ist dem

Gemüthe süß, eine Wonne in Gott, der ähnliche Martern geduldet; der Schmerz der Seele ist durchwärmt und durchleuchtet von Seligkeit, denn von dieser Schädelstätte ab führt der Weg zu Gott und der Gemeinschaft mit den Auserwählten, die überwunden haben, und die Wunder des Glaubens strahlen verkündigend durch die Wüstheit und Finsterniß hin. Und so thut sich denn auch, unabhängig von solchem Seelenleiden und Leibesschmerz, ein Reich der Freudigkeit schon diesseits auf. Es ist der Menschheit durch die Passion ein unendliches Heil widerfahren. Gott ist worden wie unser Einer, auf daß der Mensch überwinde, was ihn von Gott trennt. Von der Gewißheit dieses Heiles aus verbreitet sich über den Menschen und alles, was um ihn lebt und sich des Daseins erfreuen mag, ein Gefühl der Anbetung und frohen Verehrung, der freien Liebe und inbrünstigen Heiligung, das sich von ernster Beruhigung an zu allen Grazienspielen seliger Lust und glücklichen Uebermuths unbefangen erheitern, und jede Pracht und Herrlichkeit verschwenderisch häufen kann, um Gott den Weltdank des Herzens vollgültig auszusprechen.

Ueberhaupt aber behält die irdische Welt für den Menschen nicht die bloß negative Stellung, als das Ueble und Sündenreiche schlechthin nur abgestreift und überwunden zu werden, damit der Mensch zum Heil gelange. Gott lebt und wirkt im Geiste und Gemüth des Menschen, und was der Mensch weltlich vollbringt in diesem Geiste, ist wohlgethan, und findet ein Wohlgefallen vor Gott. Die Religion der Wahrheit setzt sich durch in der Welt, die Kirche steht fest, und alles Weltliche ordnet, gliedert sich in christlichem Sinn. Die Familie wird christliche Familie, die Staaten sind christliche Staaten, Gewerb, Recht treibt sich nach christlichen Gesetzen. Jemehr dieß der Fall ist, jemehr steht keine heidnische gottlose Welt dem Himmelreich gegenüber, sondern das Weltbereich erhält, umsoviel es in christlichem Sinne sich umgewandelt und dadurch gottgemäß gestaltet hat, nun auch für sich selbst Gültigkeit und selbstständige Freiheit. Dieß erst ist die vollere Versöhnung. Die Welt mit

allen ihren Gebieten, die menschliche Leidenschaft mit all ihren Zwecken muß nicht ertödtet werden zum Wohlgefallen Gottes, sondern im Gegentheil seinen Geist in sich aufnehmen, und nach ihm sich umbilden und bethätigen. In dieser erstarkten Sicherheit, auch im Weltlichen Rechtes und Echtes zu haben, gewinnt für den Menschen nun auf die nicht mehr paradiesische Natur mit ihren tausendfältig wechselnden Erscheinungen und bleibenden Grundtypen, Meer und Land, Gebirg, Thal und Strom, das Spiel des Lichts und Wechselspiel der Wolken, Frühling und Herbst, Sommer und Winter ein volles Recht selbstständigen Daseins und Interesses, und ebenmäßig wird sich das Leben der Dörfer und Städte, das Häusliche und Oeffentliche, sind die Vorfälle der Alltäglichkeit, die Begebnisse und Charaktere der nationalen Thaten und Schicksale für sich selber werthvoll, ohne für die Anschauung und das Bewußtsein der ausdrücklichen Zurückführung auf Gott, und der steten religiös heiligenden Weihe bedürftig zu sein. In der Gewißheit, die Welt und ihre Verhältnisse trügen auch in ihrer Wirklichkeit schon als Weltverhältnisse Christenthum in sich, zieht sich der Glaube als innere Grundlage und Mittelpunkt in's Innere zurück. Dort feiert er seine Kirchenfeste und Bußtage, aber diese geben dem Menschen die frohe und ernste Sicherheit, im Werkeltage zwar ganz im Weltlichen und nur im Weltlichen, doch eben darin beruhigt und frei sein zu dürfen, wenn er sich nicht gegen die echte Wirklichkeit dieser Sphären versündigt, und in verdammlicher Weise gegen ihre wahrhaften Forderungen kehrt.

Schon aus diesen flüchtigen Umrissen ergiebt sich der durchgreifende Unterschied griechischer und christlicher Weltanschauung und damit auch griechischer und christlicher Kunst. Insofern nun aber auch nach der christlichen Vorstellung Gott in's menschliche Dasein eintritt und menschliche Gestalt annimmt, und außerdem auch das Menschliche für sich wieder zu freierer Selbstständigkeit gelangt, könnte es scheinen, hier gerade wäre als Kunst, wenigstens für bestimmte Kreise, die Sculptur vollständig an ihrem Platze. Denn da das Menschliche für Gott nichts

Fremdes, sondern ihm selbst seinem eigenen Wesen und Willen nach angehörig ist, so darf die Kunst auch Gott Vater, Engel, Selige, Christus als Weltrichter, überhaupt die ewigen Vorstellungen von Himmel und Hölle, sowie den bleibenden Gehalt des zeitlichen Daseins in Form menschlicher Gestalten vor die Anschauung bringen. Dennoch findet die Sculptur weder im religiösen noch im weltlichen Gebiete, wenn beide sich ihrem ursprünglichen Principe getreu ausbilden sollen, ihre wahrhafte Stelle, d. h. die höchsten Probleme, welche der Kunst in diesen Sphären aufgegeben sind, können durch andere Künste, und vorzugsweise zunächst durch die Malerei, reichhaltiger und in erschöpfenderer Weise gelöst werden. Ich will in dieser Rücksicht nur auf folgende Punkte aufmerksam machen.

Nach der christlichen Vorstellung ist allerdings das Wort Fleisch, Gott Mensch geworden, statt aber in dieser Körperlichkeit ein bleibend gemäßes Leben zu finden, ist es gerade der Leib, der gemartert wird und erstirbt, um zur geistigen Existenz, welche die wahrhaftige ist, aufzuerstehen. Und so soll auch jeder einzelne Mensch in sich sterben und auferstehn zur geistigen Einigung mit Gott diesseits und jenseits. In dieser Anschauung ist schon dem allgemeinen Princip nach die geistige Seite der engen Verschwisterung und ursprünglichen Harmonie mit der leiblichen Gestalt, sei dieselbe auch noch so sehr idealisirt, entrückt. Wenn die Sculptur daher religiöse Darstellungen christlich und plastisch zugleich ausführen will, so muß sie entweder ihr eigentliches Kunstprincip, als besondere Kunst, überschreiten, und die malerische Auffassung in sich hineinziehn, oder sie muß es aufgeben, das vollständig auszudrücken, was ihr Inhalt erfordert. Wovon z. B. Lorenzo Ghiberti schon, in der zweiten seiner berühmten Thüren besonders, den folgerichtigsten Beweis giebt. „Antike Naivetät und mittelaltrige Innigkeit gehen hier Hand in Hand. Offene liebevolle Auffassung der Natur und Sinn für das klassische Alterthum feiern hier einen Bund." (Dr. Gaye. Italia v. Reumont. II. p. 304.) Den ganzen künstlerischen Charakter dieses Bildners nun entwickelt Gaye, ein

ebenso gelehrter als tiefer blickender Kenner, aus Lorenzo's durchaus malerischer Richtung, welche ihn Schwierigkeiten aufzusuchen antrieb, deren Ueberwindung nur durch Mittel der Malerei möglich wird. Der rein geistige Ausdruck, der sich für sich als bewußtes Leben erkennbar macht, muß deshalb in allen auch leiblichen Gestalten der christlichen Kunst die Hauptseite abgeben, und dieser Ausdruck ist es, den die Sculptur, im Vergleich mit der Malerei, nur unvollständiger zu Stande bringen kann. —

Ein zweites Hinderniß legt der Umstand in den Weg, daß der geistige Gehalt der christlichen Gestalten zu sehr durch alle Weiten und Tiefen greift, um in den Körperformen allein seinen entsprechenden Ausdruck zu suchen. Treten wir vor einen antiken Herkules, Apollo oder Bacchus, vor eine Venus oder Juno, so erkennen wir diese Gestalten nicht nur, sondern Künstler wie Laien werden nicht im Stande sein, über diese kunstewigen Menschengötterformen hinaus sich angemessenere zu erfinden. Vor einem Gott Vater, Christus, vor Maria, Aposteln, Heiligen, wenn die Sculptur sie darstellt, wird es uns ganz anders ergehn. Ein derartiges Kunstwerk, sei es in seiner Weise noch so vollendet, wird uns dennoch in Rücksicht auf geistigen Ausdruck nicht vollkommen genügen, und auf der einen Seite, als Sculpturwerk, hinter einer antiken Götterstatue, als erschöpfende Darstellung eines christlichen Inhalts, hinter einem Gemälde zurückstehen, das denselben Gegenstand reicher und tiefer vor die Anschauung stellt, und in die Empfindung eindringen läßt.

Drittens endlich ist in der Grundvorstellung, um welche sich das Christenthum dreht, in der Menschwerdung Gottes, die Versöhnung eines unendlichen Gegensatzes ausgesprochen, dessen schlechthin gemäße Kunstdarstellung gleichfalls über die Mittel der Sculptur hinausragt. Weder Christus ist Mensch überhaupt geworden, noch ist es die Menschheit, die in Abstracto und bloß in Pausch und Bogen soll mit Gott versöhnt werden. Denn sowohl Gott als auch der Mensch ist Geist, und damit

schlechthin Person, Subject, einzelnes Selbst. Nun können wir uns zwar Gott nur in der Art vorstellen, daß in ihm die Persönlichkeit und Allmacht, sein einzelnes göttliches Selbst, und seine schrankenlos umfassende Allgemeinheit vollendet Eins seien, insofern aber Gott in gegenwärtigem Dasein die menschliche Natur in sich hineinnimmt, als wirklicher Mensch leiblich geboren wird, lebt, spricht, handelt, stirbt u. s. f., stellt sich das ganze Verhältniß reicher heraus; denn jeder Mensch ist als Individuum, der Natur der Sache nach, zugleich eine in sich selbst particuläre und eigenthümliche Welt. In diese Eigenthümlichkeit ist auch Christus hineingetreten. Eine Krippe war seine erste Wiege, Maria und Joseph, arme anbetende Hirten, Ochs und Esel seine frühste Umgebung. Die Aufgabe besteht deshalb auch für die bildende Kunst darin, in Christus ebensosehr den einzelnen Menschen, das wirkliche Individuum, als den Sohn Gottes künstlerisch auszudrücken, und beide scheinbar disparate Seiten dennoch einklangsreich in Vermittlung zu bringen. Wir wollen und müssen einen Gott vor uns sehen, der ganz Mensch, der ist, was wir sind, und dennoch Gott ist. Die Versöhnung dieser gedoppelten Natur aber läßt sich in christlichem Sinn, so wie im Sinne christlicher Kunst, nicht in Fleisch und Gebein, in Form und Gestalt als leibliche Gestalt, wie die Sculptur es erheischt, hineinverlegen, sondern nur in die Innerlichkeit des Geistes, so wie in den vollständigen Ausdruck dieses Innern durch die Gestalt. Dieß vermag die Sculptur nicht zu leisten. Denn stellt sie ein Ideal der Form im Princip der Antike hin, so liefert sie uns ein Individuum, zur leiblichen Allgemeinheit menschlicher Körperformen und Züge erhoben, und kommt damit über das Menschliche nicht hinaus. Legt sie sich dagegen auf den Ausdruck der innerlichen Seite, so ergeht es ihr um nichts besser, da selbst die Malerei mit ihren reicheren Mitteln sich in vielen Fällen zu arm erweist, um alles geben zu können, was zu fordern wäre. Es versteht sich von selbst, daß hiermit in keiner Weise das Tiefe und Schöne soll verkannt sein, was selbst in christlichem Sinne genommen,

die Sculptur im Mittelalter und nach der Regeneration der Künste durch die gediegene Kenntniß der Antike, an Kunstwerken zu vollbringen im Stande war, sondern es handelt sich ausschließlich darum, daß die Malerei reichhaltigere und entsprechendere Mittel besitze, um die gleichen Gegenstände in deren eigenstem Charakter zureichender darzustellen. Denn auch sie hat von der alten Sculptur Vortheil gezogen, und die leibliche Schönheit der Körperform als Form auch bei Christusgestalten und sonstigen Figuren der Apostel und Heiligen nicht verschmäht oder zu verschmähen nöthig gehabt. Wo sie aber die innere Schönheit des geistigen Lebens in der Schönheit und Freiheit auch der äußeren Gestalt auszudrücken unternimmt, um Aeußeres und Inneres im Principe aller Kunst so eng zu verschlingen als ihr Gegenstand und ihre Darstellungsmittel es gestatten, erhält die leibliche Schönheit dennoch, wie wir später noch werden zu betrachten haben, eine ganz andere Stellung als in der alten Sculptur, und die geistige Beseelung, der Ausdruck des Innern als Innern dringt in einem überraschend höheren Grade heraus, als die Sculptur dieß mit bestem Willen und Erfolg zu erreichen befähigt ist.

Schärfer noch giebt dasselbe Verhältniß sich kund, wenn es sich um die Darstellung von Märtyrern, Andächtigen, Betenden, Büßenden u. s. w. handelt. Hier ist es gerade der einzelne endliche Mensch, der in der Noth, dem Drangsal des irdischen Daseins sich über sich selbst und die weltliche Leidenschaft hinaus zu Gott erhebt, im Geist über die Schmerzen des Leibes, in der Kümmerniß des Herzens über den eigenen Unwerth und die Lockung der Sünde triumphirt, und sich das Heil der Seele, die Einigung mit Gott erringt. Diese innere Conversion, diese geistige Bewegung und Versöhnung läßt sich nicht in idealen Körperformen entsprechend darstellen, sondern macht particulärere Gestalten und individuelle Charaktere nothwendig, da es eben die innere Ueberwindung dieser Particularität selber ist, die sich aussprechen soll. Gleichmäßig verhält es sich mit dem Seelenjubel und der Seligkeit in Gott. Auch diese Seite ist zu innerlich

und unbekümmert um ihre Außengestalt, sie kann zu sehr als Lieblichkeit und Wonne des Herzens gefaßt werden, um sich ganz der Sculptur hinzugeben.

Treten wir endlich in die Darstellung des breiten weltlichen Lebens, in den mannichfachen Kampf und Ausdruck menschlicher Zwecke, in die bunten Situationen der frohen Weltlust, in die Festtage der Thorheit, in historisch wichtige Thaten und Scenen des häuslichen Lebens ein, um hier die ganze Fülle reichhaltiger Charaktere, Empfindungsweisen, Unternehmungen und Schicksale, alle Gradationen der Leidenschaften, die menschliche Auffassung der Natur und all ihrer Gebiete, Stimmungen und Zustände, genug das ganze volle Menschenleben in lebendiger Bewegung des Sinnens und Trachtens, des Gemüths und der That vor Augen zu haben, ohne uns auch das Momentanste und Flüchtigste entgehen zu lassen, so reicht hiefür die Sculptur um so weniger aus, jemehr das reiche Spiel eigenthümlicher Erscheinung und die letzten Tiefen menschlicher Innigkeit sich hervorkehren und in lebendigster Wirklichkeit vor uns dastehn sollen.

So wäre es also die Weite und geistige Innerlichkeit des Christenthums, die Zusammenknüpfung und Vermittlung des Endlichen und Irdischen im Menschen mit Gott, die Particularität der äußeren Gestalt, der Schein wirklichen Lebens und Athmens, die Vielfältigkeit der Charakterunterschiede und Leidenschaften, die nüancenreiche Bewegung des Herzens und der äußeren Züge, was in dem Gehalte der christlichen Weltanschauung über das eigentliche Princip der Sculptur hinausgeht, und für eine ausschöpfende Darstellung noch anderer Kunstmittel und Behandlungsweisen bedarf. Wir können den neuen Charakterzug, den die christliche Kunst fordert und herzubringt, kurz mit einem Wort als „Ausdruck des Gemüths" bezeichnen. Denn Gemüth ist eben der ganze Complex des Innern, in dessen Element das Höchste und Tiefste ruht und sich bewegt, und immer in menschlicher subjectiver Innerlichkeit, die, individuell abgeschlossen, in allem, was sie in sich faßt und trägt, den Pulsschlag ihres eigenen Lebens und Herzens empfinden will.

Dritte Vorlesung.

Wenn wir unter den bildenden Künsten vorzugsweise die Malerei als diejenige Kunst heraushoben, welche in dem Inhalt und der Sinnesweise des Christenthums, sowohl nach der religiösen als nach der weltlichen Seite hin, ihre reichste und am meisten malerische Entwickelung und Vollendung gefunden habe, so scheint sich dieser Behauptung dennoch wieder die Schwierigkeit in den Weg zu stellen, daß ja die Malerei, wie die Sculptur, nur die Außengestalt der Dinge verwenden könne. Allerdings ist dieß wirklich der Fall. Das aber macht das wunderbar Anziehende und Wirkungsreiche in der Malerei aus, daß sie in der Mitte steht zwischen der Sculptur, welche die schöne Körperform zum Ausdruck des mit derselben noch ganz verschmelzbaren Innern gestaltet, und der Musik, die in harmonisch gesetzmäßigen Tönen und freien Melodieen theils die gestaltenlos innerste Bedeutung ihres Inhalts für das Innere, theils die unendlichen Bewegungen des Herzens, das Gemüth für das Gemüth, ohne alle Vermittlung durch die Anschauung, vernehmbar macht. Indem nun die Malerei als diese Mitte von der Sculpturgestalt ab zum gleichsam musikalischen Farbenausdruck herüberschreitet, und an den Vorzügen beider Künste, obschon sie ganz in ihrer eigenen Sphäre bleibt, dennoch gedoppelt Theil hat, gehört sie durch diese Vereinigung zweier Welten zu den reichsten Künsten, und ist der vielseitigsten Ausbildung fähig.

Wodurch aber der Gestalten- und Farbenschein, dessen Darstellung sie der lebendigen Wirklichkeit nachzaubert, dem Kreise von Charakteren, und dem Ausdruck des geistigen Daseins, der in der christlichen Weltanschauung begründet ist, näher liegen soll als die Sculptur, läßt sich schwer in der Kürze deutlich machen. Ich will es durch Anführung folgender Punkte versuchen.

Die Malerei vermag *erstens* schon um deswillen in den menschlichen Gestalten und Naturformen den Ausdruck der Empfindung und Bewegungen des Gemüths in gemäßerer Weise zu geben, weil sie von allem Sichtbaren, statt es in der Vollständigkeit der Raumdimensionen selbstständig abgeschlossen in sinnlicher *Realität* hinzustellen, nur den künstlerischen *Schein* aus eigener Genialität neu erschafft. Diese Umwandlung bereits läßt darauf schließen, daß für die Malerei die körperliche Form als solche, zu der die Baukunst und Sculptur offen heraustreten, keinen ausschließlichen Werth mehr habe. Sie zeigt im Gegentheil, daß sie aus dem Aeußeren heraus in das innere Leben eindringen, das Leibliche und Sinnliche, wie sehr sie es auch in seiner eigensten Gestalt vor Augen bringt, gleichsam durchsichtiger machen wolle, damit sich dem Beschauer dieß innerste Leben selber aufschließe. Nur wo ein solches Bedürfniß sich in der Kunst zu regen beginnt, findet die Malerei den nothwendigen Anfang ihrer echten Entwickelung, und setzt sie ihre eigenthümlichen Darstellungsmittel in volleren Gebrauch. Die Aufgabe eines geistiger belebenden Ausdrucks aber ist ihr dadurch zu lösen möglich, daß sie auf einer Fläche durch das Wunder der Kunst ein neues Gestaltenreich hervorruft, deren Dasein außerhalb ihrer, natürlich genommen, ohnmöglich wäre. Ihre ganze Production ist schon nach dieser Seite hin geistiger Art. Die Sculptur muß sich zwar gleichfalls ihre Gestalten erst in Erz gießen, meißeln, schneiden, und schafft sie dadurch auch aus eigenen Mitteln, aber ihr Material liefert wenigstens die Raumdimensionen der wirklichen Natur, so daß sie dieselben nur noch zu formen nöthig hat. Die Malerei dagegen muß die Fläche in den Schein der übrigen Dimensionen selbstthätig ver-

wandeln, und nicht nur die perspectivische Seite der Entfernung der Gegenstände, sondern ebensosehr die ganze Modelirung durch Licht und Schatten und die Art der Beleuchtung aus sich selbst künstlerisch erfinden. Für die Sculptur arbeitet die Natur ihres Materials in allen diesen Rücksichten in einem bei weitem anderen Grade mit. Denn sie vermag es zwar auch durch geschickte Behandlung der Oberfläche ihrer Gestalten in Bezug auf Licht, Schatten, Reflexe u. s. f. zu einer hochgesteigerten malerischen Wirkung und Belebung zu bringen. Diesen Erfolg verdankt sie jedoch immer nur der ihr von Außen kommenden Beleuchtung, während die Malerei auch diesen Zauber des Lichtspiels in den Kreis dessen hineinnimmt, was sie durch ihre eigene Kunst hervorbringt. Licht, Schatten und Beleuchtung sind für sie selber ein zu bearbeitendes Material, so daß sie der äußeren Helligkeit nur in sofern bedarf, als nothwendig ist, um ihre Erfindungen überhaupt sichtbar zu machen und ins beste Licht zu stellen. In demselben Maaße nun, in welchem die Malerei die räumlich sinnliche Form und deren Beleuchtung, der Sculptur gegenüber, ohne äußere Naturhülfe aus geistiger Production hervorbildet, in demselben Maaße erhält sie die Befähignng zu einer vertieferen geistigen Beseelung aller ihrer Gestalten. Denn in das, was der Geist auch in der Sphäre eines äußerlichen Materials künstlerisch aus sich selber durch Begeisterung schafft, vermag er auch den immer volleren Ausdruck des geistigen Lebens hineinzulegen. Mit dieser einfachen Erkenntniß ist das Räthsel gelöst, weshalb von der Baukunst ab, durch die Sculptur, Malerei und Musik zur Poesie hin, der Ausdruck des geistigen Daseins immer reicher und tiefer hervorbricht. Einerseits enthebt sich das Material selbst mehr und mehr seiner groben, sinnlich maßigten Schwere, indem es sich zu Farbe und Ton verflüchtigt, anderseits beläßt die künstlerische Behandlung dasselbe immer weniger in seiner natürlich gegebenen Beschaffenheit, sondern wandelt und bildet es neu aus dem Geist, um es dadurch für die Aufnahme des geistigen Innern fähig und für den Ausdruck desselben durchgängiger zu machen.

Die Malerei begnügt sich nun ferner nicht, wie die echte Sculptur, mit der Form als leiblichen Form, sondern kann dieselbe nur durch die Farbe entstehen lassen. Mit der Farbe und deren Gegensätzen und Nüancen des Helleren und Dunkleren wird nicht nur die Gestalt als solche sichtbar, sondern durch den Reichthum der verschiedenartigen Färbungen und die unberechenbare Mannichfaltigkeit in der Zusammenstellung derselben erwächst die Möglichkeit, nun auch die ganze Breite und eigenthümliche Particularität der Gegenstände zur Darstellung zu bringen. Denn durch ihre Färbung erhalten die Gestalten erst ein volles selbstständiges, von andern, selbst den gleichartigsten, durchaus unterschiedenes Leben. Stellen Sie Sich z. B. zwei Schwestern vor; beide von gleicher Größe, gleicher Form, ähnlichem Ausdruck. Nun geben Sie aber der Einen blondes Haar, blaue Augen, weißen Teint mit jenen bläulichen Tönen, welche das Schimmern der Adern durch die feinere Haut hervorbringt, verbunden mit jenem leuchtenderen Rosenhauch, der die Wangen und andere nackte Theile der Blondinen, Nacken, Brust, Knie, die Spitzen der Finger, die Ferse, Zehen so reizend und zart überfliegt. Theilen Sie der Anderen dagegen schwarzes Haar zu, oder auch Kastanienbraunes, schwarze Augen oder braune, die leise in's Grünliche spielen, jene warmbraune oder gelbliche Fleischfarbe, die weder die bläulichen Hauttöne, noch das Roth, außer im glühenden Karmin der Lippen, in gleichem Maaße durchscheinen läßt, doch umgekehrt wieder seine eigensten Farbenzauber hat, und auf der einen Seite ins Braungrünliche, andererseits in die violetteren Nüancen des Roth hineinspielen kann, die zwar an und für sich kälter sind, doch die bräunliche Gluth ebenso aufs Feinste ermäßigen, als auch wieder erhöhen, — stellen Sie, wie gesagt, diese bis zum Verwechseln gleichgestalteten Zwillingsschwestern in dieser verschiedenartigen Färbung nebeneinander, so haben Sie dennoch zwei durchaus verschiedenartige Wesen vor sich, in denen sich nun auch ein ebenso verschiedener geistiger Charakter und Ausdruck kund geben wird. Oder um die Sache noch schlagender zu machen, dieselbe Gegend, Gebirgs-

formen z. B., oder ein durchsichtiger Wald, wo doch nun die Formen gewiß ganz dieselben bleiben, in anderer Beleuchtung, bei hellem Tageslicht oder Mondschein, bei Regenhimmel oder Sonnenblicken, im Morgenroth oder in klarer Mittagshelle, in Nebelduft oder ganz reiner Atmosphäre gesehen, wird etwas durchweg Anderes, gewinnt den Ausdruck eines ganz verschiedenen Naturlebens, erweckt ganz unterschiedene Stimmungen, und nur durch die Veränderung der Färbung und Beleuchtung. Dasselbe ist es mit einem Baum in der Frühlingsluft des neuen zarten Laubes, und in herbstlich bunterer Färbung. — Die Möglichkeit, alle diese Wendungen bis in ihre letzten Unterschiede hin in lebendigster Eigenthümlichkeit durch Farbe wiederzugeben, macht der Malerei die unermeßliche Breite theils der Naturgegenstände zugänglich, theils auch der menschlichen Situationen, Conflicte, Leidenschaften, Thaten und Handlungen, deren eigene Besonderheit nun auch die Darstellung eigenthümlicherer Charaktere und reichhaltigerer Formen nöthig macht, als die Sculptur aufwenden kann. Besonders aber bedarf, wie wir sahen, die christliche Weltanschauung, im religiösen wie im weltlichen Kreise der unerschöpflichsten Mannichfaltigkeit auch endlich beschränkter, subjectiv in sich abgeschlossener Gestalten, sowie der ganzen Natur, sei es als Umgebung, sei es als Darstellung des menschlichen Gemüths, das sich mit seinem Interesse, seiner Freude und Liebe ganz in die Erscheinungen der Natur einlebt.

Durch die Färbung endlich giebt die Malerei nicht nur die vereinzelte Form, sondern zugleich deren Beseelung in sich selbst, sowie in ihrem lebendigen Zusammenhang mit einem Kreise anderweitiger Formen und Gegenstände. Hierin vornehmlich stellt sich ihr Unterschied gegen die Sculptur heraus. Wir sahen zwar früher bereits, daß auch die Sculptur ihren Gestalten den Ausdruck sowohl des thierischen als auch des geistigen Lebens einzuhauchen verstehe, doch dieser Ausdruck bleibt theils in Betreff auf den Bezirk seiner Objecte, theils in Ansehung seiner Tiefe und Innerlichkeit doppelt beschränkt. Denn einerseits ist die Sculptur nur diejenigen Formen wahrhaft als belebt

darzustellen im Stande, welche der thierischen und menschlichen Gestalt angehören, und schon in der linearen Schwingung ihrer Umrisse den Typus der Lebendigkeit bezeichnen. Doch auch in diesen Formen geht ihr die letzte Spitze der sich im concentrirten Blick des Auges, im Schimmer des klopfenden Bluts als Seele verkündigenden Seele ab. Weniger noch andererseits vermag die Sculptur, weil sie das innere Leben des Geistes ganz in die Körperformen einsenkt, und gleichsam leiblich verewigt, aus einer menschlichen Gestalt deren innigstes Empfinden, Wollen, Sinnen und Wünschen zu vollem Ausdruck dieses geistigen Innern selbst hervorzulocken, und die Psyche, die nur in ihrem eigenen Elemente sich frei bewegt, aus den Fesseln des Leibes zu erlösen. Die Malerei dagegen weiß durch Hülfe der Farbe in diesen Rücksichten alles das zu leisten, was die Sculptur unerfüllt lassen muß.

Erstens in Bezug auf die landschaftliche Natur, und deren in jeder besonderen Situation verschiedenen Naturbeseelung. Aus folgendem Grunde.

Als unorganisch erscheint uns jeder für sich in seiner Besonderheit unbelebte Gegenstand, ein Erdstrich z. B., ein Feld u. s. f., wenn wir ihn in selbstständiger Isolirung vor Augen haben, so daß er sich nicht als Theil und Glied eines umfassenderen Ganzen ergiebt, das ihn mit anderen in Bezug, Vermittlung und Einheit setzt, und ihm dadurch das Gepräge dieser Einigung und Vermittlung aufdrückt. Der gleiche Gegenstand umgekehrt, in solch eine Gesammtheit als integrirendes Glied aufgenommen, giebt uns sogleich den Anblick lebendiger Natur. Denn die Natur ist ein großer Organismus, eine Einheit, die jedes Object mit anderen zusammenschließt, und allem in dieser Zueinandergehörigkeit den Hauch der Belebung, den Ausdruck der, wenn auch nicht animalischen, dennoch sich durch alles hindurchziehenden Naturseele giebt, da ihre rege Thätigkeit sich überall hinerstreckt. Fragen wir, woran solche Art der Lebendigkeit auch in der Landschaft für die nacheifernde Kunstdarstellung erkennbar ist, so lassen sich nur Gestalt, Färbung und Töne

nennen. Das wundersame, wortlose Rauschen und Flüstern der Bäume in einsamen Wäldern, das Plätschern und Rieseln der Quellen und Bäche, das Heulen des Sturms, das zornige Brausen der heran sich wälzenden, wachsenden, zerschäumenden Wellen, das Rollen der Donner, das Aechzen und krachende Brechen der Aeste und Stämme, die Wuth der Elemente, wie der erquickende Frieden der Natur werden zu einem klingenden Leben, zu dem alle Gegenstände einstimmen, und den Kampf wie die Ruhe des gesammten Organismus, in dem sie allein sind, was sie sind, bekunden. Dieß Tönen auch nur andeutend wiederzugeben ist der bildenden Kunst nothwendig versagt. Ihr bleibt nur Gestalt und Färbung übrig. Die bloße Gestalt nun aber drückt die volle Lebendigkeit der landschaftlichen Natur am allerunvollständigsten aus. Wolken, Wasserspiegel oder sprudelnde Bäche, Gesträuch, Felsen, Ebenen, Bäume in ihrer eigensten Besonderheit und ihrem zusammenstimmenden Leben naturbeseelt darzustellen muß deshalb der Sculptur, und wendete sie auch alle ihre Mittel auf, durch welche sie in's Malerische hinüberzuschweifen vermag, dennoch ohnmöglich fallen. Denn die bestimmte räumliche Form schließt die verschiedenen Gegenstände real von einander ab, und trennt sie dadurch, ohne sie mit einander wieder in Verbindung setzen zu können. Dieß einigungslose reale Sondern und Vereinzeln macht das Unlebendige aus. Hier tritt nun die malerische Färbung, der Sculptur gegenüber, als vollendete Hülfe auf. Durch die Farbe nämlich erhält alles Erscheinende einerseits zwar noch in höherem Grade als durch die bloße Form seine selbstständige Eigenthümlichkeit, zugleich aber gehört die eigenthümliche Färbung andererseits nicht nur jedem einzelnen Dinge selbstständig an, sondern wird durch die allgemeine Art der Beleuchtung, den Stand der Sonne, die Klarheit oder Trübung der Luft, Nähe und Entfernung vom Auge des Beschauers und sonstige mannichfaltige Bedingungen, vermittelt, die allgemeinerer Natur sind, und sich über alle Objecte ausdehnen. Dadurch erscheint die Farbe jedes Gegenstandes in Bezug auf die Färbung des andern; er erhält sein

Licht direct und wirft Schatten, reflectirt sein Licht und seine Farbe weiter, so daß sich ein allgemeiner Zusammenhang, aus welchem kein Object sich auszuschließen im Stande ist, herauskehrt und zu einem reichhaltigen Ausdruck des Naturlebens wird. Denn das Colorit geht über die selbstständige Besonderheit der getrennten Gestalten zu weitergreifenden Unterschieden und Gegensätzen fort, deren Schärfe und Mannichfaltigkeit es ebenso wieder in Harmonie setzt, verschmelzt und durch Auffangen und Zurückwerfen, durch dieß Licht- und Farbenecho der Reflexe, das Ganze zauberhaft belebt und beseelt. Die allgemeine Stimmung einer Naturscene, Dürre und Nässe, treibende Frische der Vegetation und Erstarrung, Jahreszeit, Tag und Nacht, Mittag, Abend, Morgen, Witterung, Temperatur, alle diese umfassenderen Zustände des allgemeinen Naturlebens kann nur die Farbe, nicht aber die Form für sich schon, anschaulich machen und empfinden lassen. Innerhalb solcher Situationen kann sich nun kein einzelner Gegenstand mehr für sich isoliren, sondern geht in diese Vermittlung aufs engste ein, die sich nun an jedem Objecte in individueller Weise, und dadurch jedes Object von dem allgemeinen Leben durchdrungen und durchzogen zeigt.

Dieselbe Bewandniß zweitens hat es mit dem Ausdruck des geistigen Innern. Auch in dieser Rücksicht vermag nur die Malerei, nicht aber die Sculptur, denjenigen Ausdruck des Gemüths mit allen seinen Wechseln der Leidenschaft und stillen Vertiefung faßbar zu machen, welcher vom Innersten her durch Blick, Spiel der Lippen und feinste Seelenzüge überhaupt herausdringt, und die ganze Gestalt als ein geistiger Hauch der vom Leibe freiwerdenden Seele umschwebt. Wie wir an einem frischen Herbstmorgen, wenn die Nebel steigen, sich ballen, mit den durchbrechenden Sonnenstrahlen kämpfen, wenn alles sich zu regen und zu bewegen scheint, wie wir dann in diesen für sich unbelebten Gestalten doch ein innerstes Weben der Natur empfinden und vor uns sehn, oder um Mittag an heißen Sommertagen, wenn Berg und Thal, Wald, Erdreich, Blumen und Gras, alle Nähen und Fernen wie in süßer Ermattung ruhen,

in dem zitternden Duft, in diesem Frieden schmeichelnder Schwüle das innerste Leben der Natur in leisen Athemzügen zu vernehmen glauben, so schweben auch die innersten Gemüthszustände, wie ein Duft der Seele, um die ganze menschliche Gestalt, und geben jeder Form den Ausdruck geistiger Belebung. Diese Vergeistigung kann wiederum nur die Farbe in ihren tausend feinen Uebergängen, kecken Contrasten, leisen Abtönungen, in ihrer zarten Verschmelzung, ihrem Leuchten, Glühen, Lodern und milden Glanz sichtlich aus der Gestalt herausklingen lassen. Je unerschöpflicher dieß wunderbare Material in seiner individuellen Anwendung und Behandlung ist, um so unbegrenzter bleibt auch der Kreis geistiger Affecte, Zustände, Stimmungen, welche sich darin wiederspiegeln. Besonders aber giebt die Particularität und Besonderheit jeder Färbung die Erlaubniß, alles, was die Malerei darstellen mag, bis zur letzten Spitze bestimmter Situationen, seien sie auch ganz augenblicklicher Art, hinzuführen. Und da es ihr bei jeder Fülle und Tiefe der Unterschiede und Contraste doch nie an Vermittelung und Harmonie fehlen kann, so darf sie nun auch die lebendige Wirklichkeit, in der sie ihren geistigen Inhalt vor Augen bringt, zu dem reichsten Bezug vielfacher Gestalten, und zur bunten Verschiedenheit in dem Thun und Lassen, Uebereinstimmen oder Streiten derselben auseinanderlegen.

Die Malerei kann drittens noch weiter gehn. Selbst in Gegenstände der äußeren Natur, worin an und für sich keine menschlich empfindende Seele liegt, kann sie sich mit Gemüth und Empfindung hineinleben, um solche Gegenstände in dieser neuen Beseelung vom Geiste her darzustellen. Der Landschaftsmaler, will er künstlerisch verfahren, muß dies sogar thun. Ein Wassersturz zwischen Felsen, Tannen, Fichten hat an und für sich nur die Lebendigkeit der Natur. In einer Landschaft von Everdingen oder Ruisdaal liegt bei Weitem mehr. Einerseits weht uns der volle Naturhauch entgegen, wir glauben das Rauschen des Wassers zu hören, die Wolken ziehen zu sehen, den waldigen Harzgeruch, die Kühle des Gesteins, der Wellen,

der schattenden Bäume scheint uns der leise Windhauch zuzubringen, dann aber blickt uns aus dieser Naturscene auch noch ein geistiges Leben ins Auge. Wir erkennen in der ganzen Art der individuellen Auffassung und Darstellung die sympathisirende Seele gerade dieses und keines anderen Künstlers. Der Landschaftsmaler vermag nur durch die Landschaft sein eigenstes Selbst, seinen geistigen Blick, seine mitempfindende Liebe und Verwebung des Gemüths mit der Natur und dieser oder jener ihrer Situationen und Scenen, seine Kunstbegeisterung im Wiederschaffen und Virtuosität im Vollenden auszusprechen. In jedem solchen Kunstwerke muß uns die ganze Natur und ein ganzer Mensch vor Augen stehn. Und in der That manch einsamer Felsengipfel oder Hügel mit wenigen absterbenden Tannen von Everdingen's Hand ist menschlich näher, tiefer, geistiger und menschlich ergreifender, denn alles, was uns berühmte heutige Maler als Christus im Schooße der Maria, als Engel, Apostel und Heilige, Lenoren, Rathsherren, Knaben, Kinder und Greise, trauernde Könige und Juden vorgeheuchelt haben.

Indem nun, wie wir sahen, das ganze innere und äußre Leben der Gegenstände, das im Scheine voller Wirklichkeit sich vor uns bewegen soll, erst durch den Künstler auf einer bloßen Fläche muß geschaffen werden; indem ferner die alles particularisirende Färbung sein eigentliches Element ist, und er mit reichem Gemüth dabei sein muß, um dem menschlichen Innern wie der Natur ins Herz zu schauen, so spielt nun auch die künstlerische Subjectivität des Talents und Genius eine bei weitem bedeutendere Rolle als in der Sculptur. Bei dieser nämlich sind die Darstellungsmittel und Formen allgemeiner gesetzmäßiger, und lassen für die schärfsten Gegensätze und vielseitigen Mittelstufen in Conception und Ausarbeitung einen gleich unbegrenzbaren Spielraum noch nicht zu. Ein Bildhauer muß zu großem Theil von der bunten Mannichfaltigkeit der wirklichen Welt um ihn her abstrahiren. Je individueller der Maler dagegen, und wenn auch nur in einem engen Kreise, von ihr lernt und sich in sie vertieft, um so künstlerischer und voller

wird er seine Kunst treiben können. Da ist denn besonders die Nationalität, das umgebende Local, die Gewohnheit im Sehen und Wiedersehen bestimmter Physiognomien, Naturformen, Beleuchtungen von größter Wichtigkeit. Ich will z. B. nur an zwei gleich berühmte Oertlichkeiten erinnern; an Venedig und Amsterdam, beides flachgelegene, dem Meere nahe, kanaldurchschnittene Wasserstädte. In Amsterdam nun bestehen die meisten Straßen zu beiden Seiten der Kanäle aus kunstreichen Quai's, mit alten schattenden Linden besetzt, die nur unten an den schmalen Häusern die reinliche Vortreppe mit Eisengeländern und blanken Messingknöpfen sehn lassen, und daneben die kleinen Spiegelscheiben der großen Fenster, und die wohlgewaschenen aus Klinkern sauber gefugten Mauern. Doch giebt die Breite dieser Grachten mit ihren Holzbrücken und dem zierlichen Pflaster den Eindruck der Weite und Behaglichkeit, wenn sich auch nirgend fast, den Hauptplatz ausgenommen, grandiose Pracht und Kunstliebe hervorthun. Die ganze Stadt hat ein und denselben Charakter bürgerlich solider Betriebsamkeit, die sich nur in dem zufrieden fühlt, was sie sich selber hervorbringt und erwirbt, doch so weit es gelingen will mit der Natur aufs Sorglichste Hand in Hand zu gehen sucht, um auch sie wo möglich zu der gleichen Sauberkeit und nationalen Ordnung heraufzuputzen. Dieß Local giebt wohl durch die Feuchte der Luft, den leichtverschleiernden Nebel, den Glanz des Wassers, das Spiel der Scheine und Widerscheine in Bezug auf Farbe und Colorit Gelegenheit für den Anblick und das Studium mannichfacher Feinheiten, und bewahrt außerdem als anziehende Eigenthümlichkeit in dem Kampfe und Siege über die Natur noch eine Verbrüderung mit dem überwundenen und nun befreundeten Element. Dennoch erweist sich die Art dieses Siegs, in der Geradlinigkeit der Kanäle und Straßen, in der monotonen unmalerischen Farbe und Form der Häuser, in der fast zum letzten Lebenszweck gewordenen Reinlichkeit als so durchgreifend prosaisch, daß diese oder die ähnliche Stadtumgebung auch den Maler nur auf das Glatte und Zierliche, auf peinlichen Fleiß und pedantische Ausführung

scheint hinleiten zu müssen, wenn sie ihn nicht auffordert, mit freiem Blicke hinaus aufs Meer zu schweifen, oder wie es der kühnere Rembrandt that, sich gerade beim steten Anblick dieser Stadt in ganz anderen Farben und Formen ebenso naturwahr als selbstschöpferisch zu befriedigen.

Es steht mir noch in deutlicher Erinnerung, wie ich vor wenigen Jahren bei glücklichster Beleuchtung in den Straßen von Amsterdam mit einem Freunde die Ohnmöglichkeit besprach, aus den Ansichten, die wechselnd vor uns standen, ein wahrhaft poetisches und malerisches Bild zu entwerfen. Und in der That habe ich auch unter allen Architekturgemälden echt holländischer Städte nur ein einziges Werk — es war von Berkheyder — gesehn, das jeden irgend gerechten Anspruch ganz erfüllte. Wir fanden es im Haag, in der vortrefflichen Privatsammlung des Baron Steengracht v. Oosca pelle. Es ist nur ein kleines Bild, höher als breit, und stellt mit sorgsamster Ausführlichkeit eine der Hauptstraßen von Amsterdam dar. Der geradeaus laufende Kanal theilt es fast in zwei gleiche Hälften; zu beiden Seiten des Ufers dem Wasser parallel stehn Häuserreihen; rechts die Kanalmauer und Einfassung der Baumallee, die Straße und der untere Theil der Häuser im Sonnenglanz, der linke Theil im Schatten; ein Streiflicht fällt warm aus einer Nebenstraße herein; über dem Kanal in der Mitte des Bildes eine hölzerne hohe Brücke; darunter fort eine Durchsicht in den Hintergrund. — Es ließe sich in Linien und Formen nichts Monotoneres, Unmalerischeres ersinnen; weshalb denn der Künstler auch diese Prosa nur durch die innre Poesie der Situation und Naturstimmung überwinden konnte, in welcher er seinen Gegenstand auffaßte und wiedergab. Denn selbst durch die in regelmäßigen Abständen den Kanal entlang gepflanzten Linden bemüht er sich nicht, Mannichfaltigkeit und Abwechslung hereinzubringen; er bleibt auch hierin dem holländischen Charakter treu, der das Verstandessteife und Gleichförmige in Sträuchern, Hecken und Bäumen liebt; kaum daß er durch ein übersetzendes Boot und

eine Aufgangstreppe zum Quai empor die Gradlinigkeit des Kanals und Uferrandes in Etwas unterbricht.

Als Ersatz aber hat er in Farbe und Lufttön sein ganzes Bild in bräunlicher Wärme gehalten; die Sommermittagsschwüle, in welcher die Straße menschenleer daliegt, athmet uns sonnenhell an; und nun erst wird der Anblick des Wassers, der dämmrige Schatten der Bäume und Häuser zu lockender Erquickung. Ueberall ist Stille; der breite Kanal fließt so klar und glatt dahin, daß nichts den farbigen Wiederschein stört, aus dessen feuchtem Spiegel uns das Boot mit Männern und Frauen, die einen stehend, andere sitzend, die Mauerbrüstung, die Bäume am Ufer noch einmal erfrischt entgegenblinken. Der Tageshelle zum Trotz ist selbst das höchste Licht sanft gedämpft, das Schattendunkel so heimathlich heimlich, die einsame Straße so lautlos, als ruhe auch die betriebsamste Hand mit aus in der feiernden Mittagsruhe der Natur; die Häuser sind verschlossen, die Vorhänge der Fenster niedergelassen, die oberen Stockwerke verdecken die breithin sich wölbenden, dichten Zweige; — wie schlummerkühl muß es in den hohen behaglichen Zimmern sein. Und enger und enger rücken die Bäume, die Ufer, die Häuserreihen aneinander, fort und fort, in unbestimmte Ferne, die uns auch nur den Eindruck zurückläßt von sonnigem Grün, von stummem Frieden, von Schatten und Erfrischung. Es ist der gleiche Seelenzustand, der sich durch dieß Local, diese Stunde, diese Stimmung der Natur hinzieht, und sich in uns zu lebendiger Theilnahme wieder erweckt.

Wie anders in Venedig. Wer dort nicht zum Maler ward, konnte es an keinem Orte werden. Luft, Licht, Sonne, Schatten, Wasser, Formen und Farben, die vielgestaltigen Palläste und Kirchen, die Kinder, Greise, Schiffer, Vornehme und Geringe — alles malerisch. Und die weite Stadt selber eine neue Natur. Nirgend der mühselige Fleiß, die kleinliche Ordnung, der versteckte Reichthum. Mit welchem Aufwande menschlicher Kraft und Ausdauer auch die Häuser und Brücken, die Straßen und Plätze aus dem grünen Meerwasser emporgebaut sind, das

Ganze giebt doch den Anblick, als sei es ursprünglich aus dem verwandten Element wie aus seinem eigensten Boden aufgewachsen. Die Stadt mit ihren Inseln und Vorstadtinseln ist eine Welt für sich, abgeschlossen von dem übrigen Treiben, obschon einst mit allen Ländern und Völkern in Verbindung; nichts ist nordisch nebeltrübe und eintönig-braun, alles luft- und wasserlicht, ohne auffallende Abtönung durch die Entfernung, fast die Schatten selbst noch hell, und oft nur die Lichter leuchtend wie in blitzenden Funken umherspringend, und doch über das Ganze Milde und Harmonie verbreitet. — Jetzt freilich ist Venedig ein Ort für Wehmuth und Klage. Ueberall die Spuren einer reichen Geschichte in Glanz und Pracht noch da, doch als eingesunkene Vergangenheit, deren Erinnerung bei der Kanalstille und den lautlos gleitenden Gondeln selbst die Häuser mit Trauer über die Gegenwart zu überschleichen scheint. Denn nichts ist mehr das Alte, als der lachende Himmel, die klare Luft und das unvergängliche Gluthspiel des Lichts und der Farbe. — —

Soviel für dießmal in Bezug auf den allgemeinen Unterschied der Sculptur und Malerei. Wir können beide einander so gegenüberstellen, daß in der Sculptur die nach allen Seiten abschlossen herausgearbeitete Plastik der freilich beseelten Gestalt als *Gestalt* die Hauptsache ist, in der Malerei dagegen der von Innen beseelende Ausdruck des *innern* Geistes und Gemüths. Deshalb darf sich die Malerei nie mit der bloßen Gestalt begnügen, sondern muß in lebendig athmender Wirklichkeit zugleich die volle Seelenstimmung in vielseitiger Physiognomik ergreifen, und nicht bloß in gattungsmäßiger, sondern schlechthin individueller, ja selbst particulär eigenthümlicher und dadurch um so belebterer Form. Das eben ist für die christliche Anschauung das Heimathliche in der Malerei. Gott und die ganze Natur und Menschenwelt erscheint beseelt und begeistet, in ihrer nicht *nur* idealen von der Lebensfülle wirklicher Gegenwart abstrahirenden Gestalt, sondern oft in ganz gewöhnlicher Erscheinung, aber durch die Tiefe und Poesie des darin ausgedrückten Innern zur Kunst erhoben. An diese Welt treten wir

als an die unsrige heran. Sie ist beseelt wie wir, sie blickt uns ins Herz, wie wir in ihr Inneres schauen, und hat dadurch ein nahes Verhältniß zu uns. Die Sculpturgestalt streift dieß Verwandte ab, und stellt sich, für sich selbst genügend, unnahbarer hin. Dadurch ist nun auch von dieser Seite her der Inhalt der Malerei unendlich weiter, als der der Sculptur. Was nur immer in sichtbarer Erscheinung durch die Macht der Kunst des Gemüthsausdruckes fähig ist, gehört der Malerei zu. Das ganze menschliche Dasein, von der Pracht der Paläste bis zur frohen Armseligkeit verfallener Hütten, von Gott, den himmlischen Heerscharen, der Mutter Gottes an, bis hin zur Mutter, welche den vor ihr kauernden Bettelbuben kraut, bleibt ihr unverschlossen, und die ganze Natur vermag sie, bis hin zu den letzten Grenzen menschlichen Interesses und künstlerischer Liebe für Form und Farbe, in sich aufzunehmen. In allem aber macht das innere Leben, die Farbenseele, durch welche es ausdrückbar wird, und die Eigenthümlichkeit der äußeren Gestalt als Widerschein des belebenden Geistes das eigentlich Malerische aus.

Vierte Vorlesung.

Je weiter die Kunstmittel reichen, die dem Maler zu Gebote stehn, desto mannichfaltiger vermag er nun auch mit seinen Conceptionen den ganzen Formenkreis zu durchwandern, in welchem die Kunst überhaupt ihre Gegenstände auffassen und zur Darstellung bringen kann. *Epische* Großheit oder Breite, *lyrischer* Ausdruck des Innern und *dramatische* Lebendigkeit sind der Malerei gleichmäßig vergönnt.

Auch über *diesen* Punkt muß ich, damit spätere Bemerkungen verständlicher werden, hier im Voraus gleich einiges Nähere hinzufügen. Es ist ein noch immer nicht abgestreifter Irrthum, das Epische, Lyrische und Dramatische als Grundformen der *Poesie* allein, oder höchstens der Musik zu betrachten und abzuhandeln. Dennoch sind es in *dem* Maße allgemeine Darstellungsweisen, daß kein einziges Werk, welcher besonderen Kunst es auch angehöre, anders als in einer dieser Formen zur Ausführung kommen kann. Freilich ist dann das Epische vornehmlich in weiterer Bedeutung, als es bisher geschehn ist, zu fassen, insofern darunter nur die Erzählung einer in sich abgeschlossenen Begebenheit verstanden wird. Wir wollen von der Poesie den Ausgangspunkt nehmen.

Wahrhaft *episch*, im Sinne echter Nationalepopoeen, wie der Ramajana oder die Ilias, wird kein Gedicht schon dadurch etwa, daß es ein Begebniß episodenreich berichtet, sondern durch die volle Verflechtung vielmehr, in welcher die Collisionen und Helden einer besonderen That mit der religiösen und sonstigen Weltanschauung, mit der Gesinnung und Richtung der Nation,

als ursprünglichem Ganzen, stehn, und sich aus dieser Quelle entsprungen zeigen. Durch die Entfaltung der Begebenheit, die den Mittelpunkt bildet, muß zugleich die innerste Substanz des nationalen Glaubens, Wollens und Vollbringens in lebendiger Wirklichkeit zur Anschauung gelangen. Mit einem Worte, das Epische liegt nicht ausschließlich in dem Verweilen bei der Außengestalt der Dinge, Individuen, Empfindungen und Ereignisse. Es ist im Gegentheil gleichmäßig darin begründet, daß der jedesmal wesentlichste Gehalt eines Volks und einer Zeit in der unzersplitterten Wahrheit seines von der Subjectivität des Herzens noch ungefärbten, und durch die Gewalt beschränkender Charaktere sich noch nicht bestreitenden Werths zum Vorschein komme. Das Objective giebt für die epische Kunst die Form wie den Inhalt ab. Denn unter Objectivität wird einmal das Aeußere, sichtbar Erscheinende verstanden; das andremal ebensosehr das in sich selbst Begründete, Wahrhafte, Feste, das von dem Wechsel der Meinung und Macht der besonderen Leidenschaften unerschüttert bleibt. In dieser Rücksicht sieht die epische Poesie auch von der Schilderung geschehener Thaten gänzlich ab, und stellt, wie in Weisheitssprüchen z. B., was ihr als die eigentliche Basis für alles Wissen und Handeln gilt, ohne eine besondere Empfindung oder individuelle Ansicht einzumischen, als sachliche Wahrheit und sichre Richtschnur hin. Sind ihr aber in dieser Weise die allgemeinen Gesichtspunkte für das menschliche Leben und die Natur bereits, abgetrennt von concreter Existenz und bestimmterem Dasein, klar ins Bewußtsein getreten, dann faßt sie einzelne Vorfälle mehr und mehr nur als ähnliche Beispiele ihrer weitergreifenden Sätze, die sie deshalb nur gleichnißweise in Fabeln, Apologen und Parabeln lehrreich und anmuthig zu veranschaulichen liebt.

In ganz entgegengesetzter Weise verfährt die Lyrik. Daß sie es mit dem Innern zu thun habe, ist oft genug gesagt worden, ihre eigentliche Aufgabe damit aber nur halb erst bezeichnet. Auch das Epische, insofern es statt bestimmter Begebnisse nur das Substantielle und Allgemeine als solches aussprechen

will, bewegt sich, ohne dem Inhalte wie der Form nach ins Lyrische zu gerathen, in dem gleichen Elemente des Innern. Wir können in dieser Rücksicht zur näheren Erklärung die Hülfe in Anspruch nehmen, die uns ein einziges Wort darbietet. Für „innerlich" haben wir nur „subjectiv" zu setzen, so ist die Sache abgethan. Denn wie „Objectivität" in doppeltem Sinne zu brauchen ist, steht uns nun auch das Subjective in zwiefacher Bedeutung zu Gebote. Zunächst zwar heißt es nur das Ideelle und Innerliche im Unterschiede des Aeußeren und Realen; dann aber drückt es in dieser Innerlichkeit auch das für sich Abgeschlossene aus, das, im Gegensatze objectiver Allgemeinheit, den Umkreis des in sich einzelnen Subjectes befaßt. Subjectiv ist dadurch jeder Gehalt nicht nur wie er überhaupt im Innern, sondern zugleich wie er in einzelner Stimmung und Betrachtungsweise sich lebendig erzeugt, dort festhaftet oder sich herüber und hinüber bewegt. Die Lyrik kann einen Gegenstand nicht anders mittheilen, als daß sie in ihm sich ebensosehr die Gefühle, Reflexionen, Anschauungen der individuellen Menschenbrust aussprechen läßt, ja sie soll ihn nur in Form dieser Vorstellungen und Seelenstimmungen, und um dieser Form willen aufnehmen und zurückgeben. Denn selbst wo sie erzählt ist es nicht die äußere Gestalt der Begebenheiten, um welche es ihr zu thun sein darf, sondern der Ausdruck subjectiver Trauer, jubelnder Lust, erhabenen Trostes, kurz einer subjectiven Empfindung oder Betrachtung, welche, aus dem Mitgefühl für das Berichtete entsprungen, dieselbe Schwermuth, Freude oder Beruhigung im Hörer erwecken will.

Hierzu kommt noch ein letzter Punkt, der eben so wenig darf übersehn werden. Das Subjective in seiner selbstständigen Bezogenheit auf sich ist wesentlich auch das Vereinzelnde. Es löst eine in sich gediegen zusammenhängende Totalität in deren mannichfache Unterschiede, Gegensätze und Nüancen auf. In dieser Zersplittrung nun bildet die Lyrik jede für sich isolirte Seite abgeschlossen aus, indem sie als neuen Einheitspunkt ein Individuum hineinstellt, das sich und Anderen seine besondere Gemüths-

lage, Erhebung oder Kümmerniß poetisch zum Ausdrucke bringt. Dadurch vor Allem liegt in der Lyrik durchweg das Princip des Particularisirens. Wenn deshalb die epische Form das einfach auf sich selbst Beruhende darlegt, oder sich zur reichgegliederten Schildrung mannichfacher Thaten ausbreitet, so concentrirt sich die Lyrik in jedem einzelnen Werk auf eine specielle Seite, und läßt dieselbe sich als fortreißende Begeistrung, stille Reflexion oder Stimmung des Herzens in subjectiver Gedrängtheit und Vertiefung abschließen.

Die Ilias und Odyssee z. B. geben uns die Gesammtheit des griechischen Geistes in seiner ursprünglichen poetischen Wirklichkeit; die Gestalt und Herrschaft der Götter und nationalen Helden, ein Bild der Könige und des Volks, des Alters und der Jugend, der Gatten, Frauen und Jungfrauen, der Oberwelt und des Hades, die kriegerische Richtung und die Anschauung des Friedens, die Heimath und Fremde, die Kenntnisse und Zustände des eigenen Volkslebens und die Vorstellungen von dem Charakter barbarischer Nationen, genug eine so reichhaltige Totalität, daß, wenn uns aus der ganzen Entwicklung der griechischen Poesie auch diese beiden Epopoeen nur übrig wären, wir uns dennoch würden in Betreff auf die Grundanschauungen des nationalen Glaubens und Handelns für wohlunterrichtet erachten können. Von ähnlich umfassender Art ist zwar die griechische Lyrik gleichfalls. Aus wie viel einzelnen Gedichten aber springt uns erst dieß Gesammtbild entgegen; zu wie mannichfaltigen Arten zerscheiden sie sich, deren besonderer Inhalt sich zu streng getrennten Formen ausprägt, und außer der Eigenthümlichkeit des Stammes, Dialects, der ganzen Diction und Färbung, auch den individuellen Charakter des Dichters lebendig ins Licht stellt.

So ist es in der Lyrik der einzelne Mensch, der durch die stumme Sprache des Blicks und der Geberde, oder durch tönenden Gesang der Seele und das schärfer bezeichnende Wort seine inneren Regungen, sein Hoffen und Nachdenken in immer wechselnder Verschiedenheit innerlich oder von außen veranlaßter

Situationen mittheilt. Dieser Ausdruck schon giebt die Befriedigung. Es kommt zu keinen Begebnissen, keinem Handeln. Das Subject bleibt in sich eingeschlossen, und will nur, was durch sein Inneres wogt oder sich spiegelklar fortergießt, poetisch genossen, zum Nachgenuß darbieten. Damit weist aber die Lyrik nicht etwa die allgemeinen Interessen des religiösen Glaubens, der patriotischen Heldenschaft, der tiefsten Weisheit und sittlichen Gediegenheit von sich ab. Die ewigen Grundlagen des menschlichen Daseins machen das Lebensmark auch ihres eigentlichen Inhalts aus. Sie treten jedoch in die lyrische Form nur in der Weise ein, in welcher das einzelne Individuum sich ihrer bemächtigt, sie seinem Charakter nach empfindet, ihre Zustände anschaut und betrachtet, so daß dieses Anschauen, Empfinden und Vorstellen durch alle Gradationen der Ruhe oder emportragenden Begeistrung hindurch, von allen Nüancen des Einklangs oder Widerstrebens durchzogen, von allen Schmerzen und Freuden der eigenen Zustände bereichert und bewegt, als der wahrhaft lyrische Inhalt und die echt lyrische Auffassung zu bezeichnen ist.

Ueber die dramatische Grundform sich zu verständigen hat die meiste Schwierigkeit. Und doch müssen wir in Rücksicht ihrer zu unserem Zwecke vor Allem ins Klare kommen. Nichts wird in Darstellungen der Sculptur und Malerei häufiger verwechselt als das Epische und Dramatische. Das Nächste, was sich zur Erläutrung anbietet, scheint die bestimmtere Definition von That, Begebenheit und Handlung zu sein. Denn das Epos erzählt das Geschehen von Thaten und Begebnissen, das Drama führt eine Handlung in ihrem gegenwärtigen Verlauf an uns vorüber. Dieser Unterschied ist leicht zu fassen. Jedes Verändern und Umwandeln vorhandener Objecte, Zustände und Verhältnisse, das von Innen herkommt und von Individuen ausgeht, ist eine That. Sie findet bei Begebenheiten wie bei Handlungen Statt, und liegt beiden gemeinsam zu Grunde. Begebenheit und Handlung bilden aber jede für sich wieder eine besondere Seite aus, die in dem bloßen Thun schon verbor-

gen sein kann. Die That, indem ein gewollter Zweck sich an der vorhandenen Wirklichkeit durchführt, wird zu einem äußeren Geschehen. Ist nun die äußere Realisation, welche sich zu einem Complexus von Umständen und Vorfallenheiten ausbreitet, zum Hauptaugenmerk, wie es die epische Darstellung thun muß, gemacht, so erscheint die That als Begebenheit; als Handlung, wenn sich, wie im Dramatischen, das Hauptinteresse bei allem Geschehn auf die innern Leidenschaften und Zwecke, auf den Charakter und Entschluß der Individuen richtet, um diese als den wesentlichen Punkt herauszuheben, von dem alles ausgeht, und worauf sich alles zurückbezieht. Die Hellenen z. B. sind gen Troja gezogen, sie haben es belagert, durch List eingenommen und in Asche gelegt. Dieß ist zunächst eine That. Die äußere Weise aber, in welcher sie vor sich gegangen, der ganze Reichthum all der großen und kleinen hemmenden und fördernden Ereignisse, das Verweilen bei der Außengestalt des Locals, der thätigen Helden und Götter, die überwiegende Wirksamkeit äußerer Umstände, das Fatum, welches den Ausgang bestimmt, dieß alles macht den großen Heldenzug zum reichhaltigsten Begebniß. Oedip, auf der anderen Seite, unwissend hat den eigenen Vater erschlagen. Auch dieß vorerst ist nichts als eine bloße That, der andere folgen; er löst das Räthsel der Sphinx, er heirathet die Jokaste, er wird auf den Thron von Theben erhoben. Nun aber erfährt er, was er gethan. Es entdeckt sich ihm das grauenvolle Geheimniß, der Vater sei es, den er getödtet, die Mutter, deren Ehebett er bestiegen. Er nimmt diesen eigentlichen Inhalt seiner That in sich hinein, und da er sie jetzt als Verbrechen weiß, will er für seine Schuld einstehn. Aus eigenem freien Entschlusse verläßt er den Thron; einst geistig blind in seiner Klugheit blendet er, nun er die Greuel kennt, die er vollbracht, den Stern der Augen; arm, hülflos wandert er aus. Diese freie Selbstbestrafung ist kein bloßes Thun mehr. Es ist, wenn wir auf den Charakter, die Motive, den Zweck und selbstbewußten Entschluß des königlichen Greises das eigentliche Gewicht legen, eine freie Handlung.

Doch damit ist in Bezug auf das Dramatische immer noch wenig gesagt, indem sich ja das Epos nicht auf die Erzählung von Begebenheiten zu beschränken hat. Vollständig geht nur die Ansicht auf den Hauptpunkt ein, welche die dramatische Form als innere Durchdringung des lyrischen und epischen Principes zu einer neuen, nunmehr reichsten Totalität auffaßt. Dann kommt es aber sogleich darauf an, diese Vermittelung sich weit und durchgreifend genug vorzustellen. Wir können bei unserer bisherigen Terminologie wieder die nöthige Hülfe suchen. Das Epos enthielt in zwiefachem Sinne das Objective, die Lyrik in doppelter Bedeutung das Subjective; wir müssen uns deshalb die Ineinanderarbeitung nach der einen und anderen Seite klar machen.

Erstens in Ansehung des Aeußeren und Innern, insofern das Epos eine Begebenheit in ihrem Geschehen veranschaulicht, die Lyrik dagegen nur das Innre zum Inhalt und zur Form nimmt. Der dramatische Verlauf begreift Beides in sich. Denn er giebt uns nicht bloß Stimmungen und Leidenschaften zu erkennen, sondern zeigt auch mannichfache äußere Verhältnisse, Naturscenen und sonstige Umgebung verschiedenster Art; eine objectiv vorhandene Wirklichkeit, in welcher Individuen ihre Plane und Beschlüsse geltend machen. Dadurch aber behalten die inneren Empfindungen und Ansichten zu den äußeren Zuständen nicht bloß die Stellung eines gleichgültigen Nebeneinanders Beider; sie ergänzen sich im Gegentheil wechselseitig. In der Weise jedoch, daß die Individuen als der Mittelpunkt dastehen, auf den es schlechthin ankommt. Sie machen einen bestimmten Umfang besonderer Verhältnisse, unter denen sie leben, zu ihrem subjectiven Inhalt, der nach Maaßgabe des individuellen Charakters, sodann zu Wünschen und Leidenschaften wird, zu Zwecken sich befestigt, zu Entschlüssen heranreift. Dieß ganze Innere nun ist es, das sich unter den vorausgesetzten Bedingungen durchführt, d. h. die vorgefundenen Zustände und Verhältnisse zerstörend oder auferbauend umwandelt. Doch auch hiermit ist der Verlauf noch nicht geschlossen. Die neu entstan-

dene Realität, wie sie aus dem Individuum hervorgegangen ist und zu dessen eigenem Dasein gehört, wirkt auf das Innere zurück, das, der concreten Wirklichkeit einverleibt, nun in Glück und Verderben die Vergeltung für sein Handeln hinnehmen muß. Dieß Herein und Heraus, Herüber und Hinüber des subjectiven Innern und der objectiven Welt, dieß gegenseitige Hervorgehn der einen Seite aus der anderen bildet den angegebenen Kreis der dramatischen Vermittlung, für welchen die handelnden Individuen der Angelpunkt sind. —

Aber selbst diese Erklärung scheint den Unterschied dramatischer Handlungen von epischen Begebenheiten noch keineswegs vollständig aufzuhellen. Denn auch im Epischen dreht sich, was irgend vor sich geht, um die thätigen oder leidenden Helden und das Gelingen oder Mißglücken ihrer Unternehmungen. Gerade an dieser scheinbaren Gleichheit jedoch lassen sich die schlagenden Unterschiede am einleuchtendsten verdeutlichen. Wie sehr nämlich im Epos auch die Zwecke der mehr oder minder hervorstechenden Individuen zum Vorschein kommen, so giebt doch einerseits im Allgemeinen schon die Außengestalt dessen, was sich innerhalb der Ausführung begiebt, die Grundform für die gesammte Vorstellungsweise ab; andrerseits treten theils die äußeren Umstände der Natur, theils die für sich schon fertigen, oder sich von den Hauptheldeu unabhängig ausbildenden Situationen und Verhältnisse, und die für sich festen Bestimmungen ewiger Nothwendigkeit in so machtvoll fördernder oder hemmender Wirksamkeit auf, daß dieses Objective eine ebenso wichtige, ja eine wichtigere Rolle spielt, als die Absichten und Leidenschaften der Charaktere. Was die umgebende Wirklichkeit, in welcher das Individuum sich findet und handelt, aus seinem Vorhaben, seiner Anstrengung, seinen Thaten macht, was sie ihm zu ertragen auferlegt und zur Erfreuung und Erhebung bereitet, dieß in der Breite des Geschehens zu berichten ist die Aufgabe, welche das Epos zu lösen hat. Und so stellen sich denn auch weniger die verschiedenen Charaktere in ihrem innern Leben heraus, als daß sich gleichsam die körperliche Seite des Geistes, die nach

Außen gerichtet ist, der leibliche Seelenmuth, die Heldenschaft des Arms, der Stolz und Zorn der Kraft, die Anstelligkeit, List, Ausdauer in Gefahren, die Gewohnheit und Sitte im Täglichen und Außerordentlichen zu wechselnden Erlebnissen und Abentheuern veranschaulicht. Das Drama umgekehrt greift in der verinnerlichenden Darstellung seiner Individuen über das hinweg, was um dieselben vorgeht, und gönnt dem Aeußern nur in enger Bezogenheit auf die inneren Bewegungen der handelnden Helden einen doppelt geschmälerten Spielraum. Denn es muß den geistigen Charakter, der in der umgebenden Welt sich selber will, für oder wider sie handelt, und aus dem, was er vollbringt, als seiner eigenen Saat den Kranz des Sieges einerndtet, oder das Mißlingen seiner Zwecke erwachsen sieht, zum bleibenden Gesichtspunkt nehmen. Hierdurch allein kann das Drama beweisen, daß es das Princip lyrischer Subjectivität in das Epische hineingezogen hat.

Dennoch ist damit nur erst eine Seite der Wirksamkeit dieses Princips dargethan. Die andere ist von gleichem Gewichte, und vermittelt sich nun auch mit der zweiten Bedeutung des episch Objectiven.

Im eigentlichen Epos giebt das an und für sich Gültige, weil es in sich wahrhaft und wesentlich ist, sich auch die gemäße Wirklichkeit eines nationalen Daseins. Es weiß die entsprechenden Helden zu finden, durch deren Thaten und Begebenheiten es sich ins Leben ruft. Solch einen Gehalt schließt zwar auch die Lyrik nicht von sich aus; sie macht ihn aber kund, wie er das einzelne Subject erfüllt, das seiner bestimmten Eigenthümlichkeit nach diese oder jene Seite daran ergreift und als eigene Empfindung, Anschauung oder Betrachtung ausbildet. Von diesem Principe durchzogen stellt nun das Drama, wie sehr seine Individuen sich auch zu practischer Durchführung aufthun, jeden Lebensgehalt als an den subjectiven Character, an die besondere Leidenschaft, die Thorheit, den Adel, die Größe oder Niedrigkeit der handelnden Personen gebunden dar. Damit ist das dramatische Individuum selbstständig auf seine Füße gestellt und ver-

einzelt. Aus sich heraus führt es seine Zwecke zur Befriedigung des eigenen Charakters durch. Weshalb denn auch bewußtloses Thun und bloße Ueberredung nicht als echt dramatisch erscheinen können. Die epischen Helden dagegen gelten nur innerhalb eines substantiellen Ganzen, und wenn sie auch hervorragen, so geben sie sich doch nur als Vorfechter; sie sind für Gesammtzwecke thätig, und an ihrem besonderen Leiden und Triumph entwickelt sich immer mehr oder weniger die Anschauung einer vielseitigen Wirklichkeit, auf welche das Interesse der Darstellung sich gleichmäßig vertheilt. Sondern die Einzelnen sich selbstständig von dem großen Ganzen ab, dem sie angehören, so entstehn daraus gewöhnlich nur episodische Hemmungen, welche die Erfüllung des gemeinsamen Unternehmens um so mehr verzögern, jemehr dasselbe sich aus der Hauptsituation solch einer Störung, wie in der Iliade der Zorn des Achill und Streit mit Agamemnon, entfaltet und durchkämpft.

Dasselbe lyrische Princip macht sich jedoch im Dramatischen noch auffallender geltend. Denn der für sich abgeschlossene Mensch, wenn er sich in seiner Besonderheit verselbstständigt, particularisirt dadurch zugleich die gediegene Totalität einer nun nicht mehr zusammengehaltenen Wirklichkeit. Dieß führt uns dem eigentlich wichtigen Punkte zu. Bestimmte Charaktere, je unerschütterlicher sie in ihrer abgegrenzten Individualität dastehn, je energischer sie sich ausbilden, je subjectiver sie an sich selber festhalten, zersplittern um so thätiger die sonst in sich einigen Lebenssphären. Jedes Individuum ergreift nun, nach Maaßgabe seiner besonderen Natur, nur ein besonderes Gebiet mit vereinzeltem Zweck, und muß durch diese Isolirung in Hinderungen und Streit gerathen, weil es andere in ihren Plänen und Beschlüssen, Eigenheiten und Leidenschaften gestörte, befehdete, verletzte Individuen gegen sich aufregt. Erst hiemit befinden wir uns auf dem wahrhaft dramatischen Boden. Zustände, welche scheinbar zufällig oder nothwendig Collisionen von Verhältnissen, Zwecken und Charakteren herbeileiten, sind allein der dramatische Ausgangspunkt; Handeln und Entgegenhandeln, das practisch

bewegte Für und Wider allein schlägt aus dem festen Kern des Charakters den dramatisch blitzenden Funken heraus, und nur das Durchkämpfen solcher verwickelnder Conflicte darf die Lösung zu Wege bringen, der die dramatische Handlung beschleunigend zustrebt.

Und doch scheint die angedeutete Erklärung uns wiederum halb nur vorwärts zu bringen. Auch Epopöen drehen sich am häufigsten um Krieg und Schlachten, überhaupt aber um Kämpfe und Conflicte mannichfacher Art. Dieser Einwurf ist entscheidend. Haben wir ihn erst beseitigt, so stehn wir am Ziele. Ich will deshalb gleich auf den schlagenden Unterschied losgehn. Echt dramatisch sind nur diejenigen Collisionen, welche Zwecke und Charaktere einander in Sphären gegenüberstellen, deren eigenste Natur, um zu wahrhafter Wirklichkeit zu gedeihn, den innern und äußern Einklang der Individuen mit dem wahren Gehalte ihres Handels, sowie das wechselseitige Zusammenstimmen der besonderen Zwecke und Charaktere zu ein und demselben Wollen und Ausführen fordert. Die isolirende Particularisation und streitende Verwicklung muß der wahren Vernunft der Sache entgegen sein, ihre Verwirklichung hindern, und dadurch die Individuen, mögen sie zu ihrem conflictvollen Handeln noch so berechtigt scheinen, in eine Schuld hineinziehn, die sie tragisch oder comisch zu büßen haben, es sei denn, daß sie ihrer Leidenschaft und Thorheit in ausgleichender Versöhnung entsagen. Dieß Grundgesetz hat schon Aristoteles wenigstens für die Tragödie vor Augen, insofern er (Poet. c. 14.) behauptet, daß tragische Furcht und tragisches Mitleiden nur dann zu erregen seien, wenn streitende Leidenschaften unter solchen entstehn, die einander befreundet sein müßten; wenn z. B. der Bruder den Bruder, oder der Sohn den Vater, oder die Mutter den Sohn, oder der Sohn die Mutter tödte oder tödten wolle, oder irgend dem Aehnliches vollbringe. Was aber Aristoteles nur als wahrhaft für die Tragödie geeignete Collisionen anempfiehlt, gilt, wie gesagt, für das Dramatische überhaupt; obschon es hiebei auf auf das Maaß der Schuld nicht ankommt, in welche die Verwickelung führt.

Von höherem Standpunkte aus scheint zwar das Gleiche auch bei vielen epischen Conflicten statt zu finden. Kampf und Krieg, mögen sie zwischen Göttern, Nationen oder Einzelnen entbrennen, sind überhaupt nicht das letztlich Wahrhaftige. Sie machen im Gegentheil eine Auflösung nothwendig, in welcher Eine der Parteien weicht, oder Beide, können sie sich nicht in Einklang setzen, zurückstehn müssen. Dessenohngeachtet ist in Betreff hierauf ein wichtiger Unterschied scharf in's Auge zu fassen. Es giebt Zwecke und Lebenskreise, die in ihrer Abgeschlossenheit zu einer so selbstständigen Totalität verdichtet sind, daß sie für sich schon genügen. Das Wahre und Sittliche für sie besteht deshalb darin, sich fest in ihrer Gediegenheit zu erhalten, und ist dieß unter bestimmten Umständen nicht anders möglich, dann alles, was sich ihnen entgegenstellt, feindlich zu verfolgen. Schon besondere Thierarten haben den Naturberuf, einander zu befehden. Griechenland durfte gegen Persien sich rüsten, das Abendland den Occident, der Christ den Sarazenen bekämpfen. Die wechselseitigen Interessen und Befugnisse stehn hier nicht in dem Verhältnisse, daß ihre innerste Harmonie allein sie zu ihrer eigentlichen Ausbildung und Wirksamkeit kommen läßt. Wenn aber in dem Einen Griechenland die einzelnen Staaten sich auf Leben und Tod gegenüber stehn, wenn der Unterthan dem Gesetz, der Vasall dem Könige zuwiderhandelt, wenn der Sohn glaubt Vater und Mutter schlagen zu können, weil ihm die Sophistik des Denkens alle Rechte in Unrecht, alles Unrecht in Recht verkehrt hat, wenn Kirche und Staat, Religion und Weltlichkeit, Familienleben und politische Zwecke statt ihres wahren Zusammenklangs nur ihren Unterschied feindlich herausstellen, wenn überhaupt die individuelle Thorheit und Willkür, oder der in sich beschränkte Charakter mit dem zerfällt, worin er seinen eigentlichen Zweck finden, woraus er seine wahre Kraft schöpfen sollte, so erscheint das menschliche Wollen und Handeln, die einzelne Leidenschaft und der besondere Charakter nur als eine Lockerung und Auflösung der Bande gerade, durch deren Festigkeit allein in jedem bestimmten Gebiet die Handlungen

und Individuen Werth und Gültigkeit haben. Die Particularisation und ihr Conflict sind dann eine Schuld, die in's Verderben reißt, oder doch in Verlegenheiten verwickelt und Mißstände verursacht, und das Individuum, das sie durch sein Handeln erweckt, oder sich in sie durch die Befangenheit seiner Wünsche hat hineinlocken lassen, muß sich dieß Unrecht zurechnen, mag Streit und Zwiespalt auch noch so sehr in der Natur der Wirklichkeit begründet sein. Dieß in für sich abgeschlossenen Handlungen darzustellen, ist die Aufgabe der dramatischen Kunst. Wo hingegen die Zwecke so voller und selbstständiger Art sind, daß die Helden, welche sich ihrer Durchführung widmen, nur als Verfechter eines für sich schon gültigen Ganzen erscheinen, das im Conflicte gerade mit andren Gebieten erst seine ganze Kraft und Würdigkeit entwickelt, da treten Collisionen hervor, die vorzugsweise das Epos auszubilden hat. Dann jedoch kann der bestimmte Zwiespalt das nicht sein, um was es sich als um den durchgreifenden Inhalt vor allem Anderen handelt. Die Collision, zu der es kommt oder von welcher ausgegangen ist, soll im Gegentheil mehr nur die Gelegenheit bieten, in Form mannichfacher Begebnisse durch lebendig ausmalende Schildrung die concreten Zustände und Individuen einer ganzen Volkswirklichkeit in Handlung zu setzen und vor unseren Augen überall verweilend langsam vorüberzuleiten. Breite Verzweigung, episodisches Ausschweifen, Abrundung zur in sich vollständigen Totalität nationaler Züge und Charaktere ist hier lobenswerth und am rechten Platze. Die dramatische Form gelangt nur auf dem entgegengesetzten Wege zum Ziel. Für sie giebt der bestimmte Kampf entzweiter Lebenssphären und Charaktere mit all ihrem feindlichen Aufruhr, ihren verwickelnden Umständen und die glückliche Eintracht störenden Absichten und Thaten den alleinigen Mittelpunkt. So ist denn auch dieser Eine Conflict als der eigentliche Inhalt herauszuheben. Um sein Entstehen, seine Fortbewegung zur Katastrophe, seine endliche Lösung ist es zu thun. Dadurch aber wird die strengere Concentration in Veranlassungen, Vorfällen, Anzahl der handelnden Hauptheldeu, Nebenfiguren,

Charakteren und allen anderen Seiten nöthig. Statt sich in weit umfassender Entfaltung auseinander zu legen und in ruhigem Flusse fortzuwinden, eilt die ganze Darstellung der Schärfe des verwickelnden Zwiespalts und der entwickelnden Aussöhnung ebenso schnell erregend als wieder beruhigend zu.

Das besondere epische Begebniß, wie speciell es immer gefaßt sei, wird mitten in eine vielseitige Totalität nationaler Zustände und Weltverhältnisse in der Weise hineingesetzt, daß theils dieser Boden die bestimmte Begebenheit erzeugt und trägt, theils im Weiterschreiten derselben und an dieser Fortbewegung seine eigenen Züge zum Ganzen gerundet vor Augen bringt. Will das Drama nicht episch werden, so muß es die gleiche Ausweitung vermeiden, und sich, so viel es die specielle Beschaffenheit seiner Handlung und Charaktere irgend zugesteht, auf die enthaltsamere Ausführung der besonderen Zwecke und Collision beschränken. —

Dieß alles, wenn wir nur tiefer auf den Grund blicken, sind Resultate des in der dramatischen Form lebendig wirksamen lyrischen Princips. Doch eben darum webt sich auch wieder das epische Element zu gleichmäßiger Vervollständigung hindurch. Das Epische nämlich in jener zweiten Bedeutung von Objectivität im Sinne des an und für sich Wahrhaftigen und Substantiellen. Folgendermaßen. Die dramatische Handlung, indem sie in solchen Gebieten vor sich geht, in welchen die Harmonie der Zwecke und Charaktere die einzig vollgültige Wirklichkeit zu Tage fördert, hat einerseits zwar darzuthun, wie bestimmte Collisionen in der Natur der vorausgesetzten Verhältnisse, der besonderen Lebenssphären und menschlichen Leidenschaften, überhaupt im Wollen und Handeln schlechthin begründet sind; andrerseits jedoch ergeben sich von Hause aus die dramatisch verwickelnden Umstände und verletzenden Conflicte, insofern sie den wahren Einklang zerreißen, als das in sich selber Falsche, und können ihr eigenstes Wesen nur dadurch offenbar machen, daß sie, statt Bestand und festes Dasein durch die individuelle Handlung zu erlangen, sich vielmehr durch dieselbe und innerhalb ihrer auflösen. Die höchste und schwierigste Aufgabe liegt hiernach darin,

durch die Colliſion ſelbſt, und die Art und Weiſe, in welcher Zuſtände und Charaktere, Lebenskreiſe und Zwecke ſich einander tragiſch oder comiſch entgegenſtellen, ſich zu Grunde richten oder vermitteln, durch dieſen Verlauf die innerſte Natur beſtimmter Situationen, Gebiete, Abſichten und Individuen, ſowie die ewige Subſtanz des menſchlichen Handelns und ſeiner in ſich ſelbſt begründeten Schickſale in's Bewußtſein zu rufen. Dadurch allein giebt jedes dramatiſche Kunſtwerk ſelbſt durch die Anſchauung von Verbrechen und Thorheit in der einzelnen Handlung und von derſelben unabgetrennt, in offener Darlegung oder geheimem Verweben die Gegenwart jener ewigen Gerechtigkeit und göttlichen Weltordnung kund, die ſiegreich durch alles menſchliche Vollbringen hindurchwirkt.

Fünfte Vorlesung.

Unter den bildenden Künsten ist die Architektur allein nicht nur auf die epische Darstellungsweise überhaupt, sondern zugleich auf einen besonderen Zweig derselben beschränkt. Sie hat ihrem Hauptzwecke nach für den Cultus, den Staat und sonstige öffentliche Zustände und gemeinsame Bedürfnisse das äußere Local, die Umgebung und Umschließung ebenso zweckmäßig und brauchbar als künstlerisch schön aufzuführen. Die gläubige Menge versammelt sich in ihren Kirchen und vollbringt dort die mannichfaltigen Acte des Gottesdienstes; in ihren Palästen herrschen und erfreuen sich die Großen, Mächtigen und Reichen; durch ihre Thore, über ihre Brücken läuft, fährt, drängt sich das Volk. An Vorfällen, Erlebnissen, Handlungen innerhalb dieser Räume fehlt es in keinerlei Art; der Baukunst gehn aber alle und jede Mittel ab, uns dergleichen Thaten, wenn auch selbst paraboliſch nur, in concreter Form wirklicher Begebenheiten anschaulich zu machen. Denn die menschliche oder thierische Gestalt steht ihr nur als Verzierung etwa zu Gebot. So bleibt ihr nichts als die andere epische Auffassungsart übrig. Aus der buntverzweigten Welt, die sich in dem Bezirk ihrer Mauern, Hallen, Gänge und Kuppeln empfindend oder thätig, sinnend oder handelnd bewegt, findet sie das wechsellos Einfache als die verborgene Bedeutung heraus, um diesen substantiellen Gehalt, soweit es der Kreis ihrer möglichen Formen und Mittel erlaubt, mit nationalem Sinne und selbstständiger Erfindung in jenen Urtypen künstlerisch neu zu verbergen, durch deren bedeutende Gestalt und in sich abgeschlossene Charakteristik uns dennoch in übereinstimmenden Maaßen der tiefste Geist einer ganzen

Zeit und Nation in stiller Größe oder gefälliger Zierlichkeit vor Augen kommt. Die Architektur ist die gründlichste Kunst, insofern sie in den Formen, durch welche sie überhaupt einen Ausdruck bezwecken kann, nur das zur Andeutung bringt, was in dem Kreise, für den sie baut, allem sonstigen Reichthume vorübergehender Thätigkeit und Erscheinung als das Wesentlichste zu Grunde liegt. Die lyrische Empfindung dieses Gehalts, die dramatisch collidirenden Charaktere und Handlungen muß sie, wie gesagt, entweder der Wirklichkeit überlassen, um welche sie sich herschließt, oder den anderen Künsten, deren Material und Darstellungsmittel voller und geistiger sind. Labyrinthe und Tempel, Cathedralen, Burgen, Königshäuser und Städte sind nur das ursprüngliche Epos der bildenden Kunst, dessen selbst noch unbewegten Rhythmus und starre Harmonie Sculptur und Malerei erst menschlich beleben.

Denn die Sculptur bereits, ohne ihren plastischen Charakter irgend in Gefahr zu setzen, kann in Thiergestalten, Menschen und Göttern zu einer lebendigeren Bestimmtheit des Ausdrucks und regeren Bewegung der Formen und Situationen fortgehn.

Zunächst verweilt auch sie zwar in ihrem eigenen Gebiete ganz noch an der Auffassungsgrenze der Architektur. Die Götter nämlich, oder den Einen alleinigen Gott, obschon die göttliche Wirksamkeit sich allseitig durch Natur und Menschenleben hinerstreckt, stellen wir uns dennoch, dem Wesen des Göttlichen gemäß, als immer wieder aus aller Verwickelung in bestimmte menschliche Begebnisse, Leidenschaften und Zwecke einfach in sich zurückgenommen vor. Und in der ähnlichen Art kann auch das menschliche Individuum, das sich zu so mannichfaltigen Antrieben, Zuständen und Thätigkeiten ausbreitet, nur dann in unzersplitterter Gediegenheit sichtbar werden, wenn es in den einen Kern seines Gehalts und Charakters zusammengefaßt erscheint. Solch in sich unparticularisirter Inhalt bildet, wie wir sehen, den Grundstein für die architektonische Darstellung, da sie es sich versagen muß, ihre einfache Conception zu jenen ausgeprägten

Scenen verkörpern und beseelen zu wollen, für welche die landschaftliche Natur oder höher hinauf die menschliche Gestalt, als Ausdruck von Thaten und Handlungen, unentbehrlich wird. In der gleichen Abstraction bleibt nun auch die Sculptur, die antike wie die christliche, noch stehn, wenn sie die einzelnen Göttergestalten vornehmlich, um sie jedem beschränkenden Zustande zu entheben, gleichsam situationslos läßt, so daß aus den unbewegten Formen und Zügen in hoher Größe und erschütternder Heiligkeit nur das entgegendringt, was die selber unbewegte Allgewalt Gottes, oder die besondere Macht und Bedeutung der einzelnen Götterindividuen, zwar streng und ernst, aber tief und bewältigend aussprechen kann. —

Mit dieser architektonischen Auffassung jedoch darf sie sich letztlich nicht begnügen. Sie muß sich statt dessen zu einer Verlebendigung entschließen, wie sie nur durch das Eingehn auf bestimmte Situationen und den Ausdruck besonderer Lagen zu erreichen ist. Hierbei läßt sich für die Sculptur das ursprünglich Epische darin finden, daß sie ihre Gestalten, solange sie nicht über einzelne Statuen hinausgeht, nur in solche innere und äußere Zustände versetzt, in welchen der Gott oder Held, voll und ganz, ohne weiteren Kampf und Streit, ja selbst ohne wesentliche Bezogenheit auf Andere, eine in sich selber fertige Welt ausmacht. Aufgeregte Leidenschaften und thätig collidirende Zwecke sind nach dieser Seite hin nicht ihr gemäßes Gebiet; sie beschränkt sich besser auf Scenen, die zwar in sich bestimmt, zugleich aber von so schuldloser Einfachheit sind, daß ihre concentrirende Besondrung selbst dann noch den Ausdruck des Substantiellen, das zum Vorschein kommen soll, nicht hemmt und stört, wenn auch die Individuen vollständig in diese für sich genommen wenig interessevolle Bestimmtheit eingetreten scheinen. Je energischer dagegen der Mensch seinem ganzen Dasein nach auf ein ausschließliches Ziel losgeht, und unter diesen ihn theils durchweg begrenzenden, theils über sein gesammtes Empfinden und Handeln schlechthin entscheidenden Umständen vor uns gebracht wird, desto weniger ist es um dieser concreten Beson-

drung willen, sein einfaches allgemeines Wesen, das in ungetrübter Klarheit hervorschaun kann. Wie erfindungsreich waren vor allem die Griechen, für die Statuen ihrer einzelnen Götter und Heroen Situationen aufzusuchen, denen es ebenso wenig an dem nöthigen Maaß lebendiger Beschränkung, als an jener kampflosen Stille gebricht, die sich für den Ausdruck von Ruhe und Hoheit der unsterblichen ewigen Götter, Halbgötter und Helden, wie für die individuellere Anmuth, für Grazie der Bewegung und den sinnlichen Reiz der Formen gleichmäßig geeignet zeigt. Selbst die Thätigkeit, in welcher dann die Gestalten erscheinen, ist so zu sagen ein idyllisches Thun, das weder nach Außen in Zwiespalt gegen widerstrebende Individuen und Mächte hineinreißt, noch zu innern Widersprüchen und Schmerzen führen kann. Der christlichen Sculptur, für religiöse Stoffe besonders, bleibt ein ebenso ausgedehnter Kreis belebter und doch unbefangener Zustände nicht mehr offen. Passion und Tod, Buße, Marter und Gericht werden hier zu durchgreifende Anschauungen, als daß für heitere und harmlose Situationen der gleich weite Spielraum könnte aufbewahrt sein. Außerdem stellt, bei verstärkter Particularität der Körperformen und Gesichtszüge, nur die unbewegte Ruhe und situationslosere Allgemeinheit das Gleichgewicht für den ehrfurchtgebietenden Ausdruck göttlicher Herrschaft und Unendlichkeit wieder her. Mit weltlichen Gegenständen verhält es sich schon anders. Auch in diesem Felde aber hat die moderne Bildhauerei, insofern sie den ursprünglich sculpturmäßigen Charakter festhalten wollte, sich immer nur wieder durch das enge und engere Anschließen an die antike Art der Auffassung zu retten gewußt, und Eigenthümlichkeit nur dadurch gewonnen, daß sie theils das Ziel nicht erreichte, auf welchem die Alten unmittelbar festen Fuß gefaßt hatten, theils einen innerlichen Seelenhauch über die Gestalt zu ergießen suchte, der gleichfalls wieder unvermerkt in's Malerische hineinspielt.

Dennoch braucht weder die antike noch moderne Sculptur die kampfreichen Collisionen ganz von sich auszuscheiden, sobald sie es nur aufgiebt, durch vereinzelte für sich schon genü-

gende Statuen befriedigen zu wollen. Sie kann theils in Gruppen, theils in eigentlichen Reliefs ebensosehr auch Schmerz und Tod, Streit nach Innen und Außen, überhaupt mannichfache Conflicte zum Inhalt nehmen, und die Gestalten in Bewegungen, Geberde und Ausdruck ganz dieser schärferen Bestimmtheit einverleiben. Doch sagt ihr die reichhaltig individualisirte äußere und innere Bewegtheit weniger als jene harmlose Stille zu. Mit reinerem Erfolge wendet sie sich deshalb gegen die Darstellung solcher Zustände und Beschäftigungen hin, welche um ihrer weiteren Allgemeinheit willen über viele Individuen übergreifen, und auf Eine Gestalt, wie bei Feierlichkeiten des Cultus z. B. Aufzügen von Opfernden und dergleichen mehr, sich nicht concentriren lassen, so daß es dem Künstler erlaubt sein muß, nun auch eine größere Anzahl von Individuen, obschon immer noch mit Enthaltsamkeit und schönem Maaß, aneinander zu reihen. Hier jedoch, vorausgesetzt, daß die Sculptur ihre Grenzen nicht übertreten mag, begegnet sie doppelten Schwierigkeiten. Sie muß sich auf das Relief einschränken, und darf doch, was ihr durch diese einseitige Erweiterung abgeht, nicht durch das malerische Mittel der Perspective ersetzen. Wenigstens vergönnt sich der echt plastische Styl diese Aushülfe noch nicht. Die strengere Sculptur kann nicht malerisch sein wollen, da selbst die alte Malerei noch einen sculpturmäßigen Charakter beibehält. Die christliche Plastik umgekehrt, deren Inhalt von Hause aus gegen das Pittoreske hindrängt, und in Weltgerichten und anderweitigen Scenen einen umfassenderen Reichthum von Figuren anzubringen hat, kann sich bei solchen Aufgaben den Begünstigungen ihrer Schwesterkunst kaum entschlagen, und fängt dadurch an, ihren selbstständigen Typus einzubüßen.

Der gleiche Fall tritt hervor, wenn die Sculptur nun zweitens den *lyrischen* Ausdruck zu ihrem Hauptaugenmerk zu zu machen genöthigt wird. Auch für diesen Zweck lassen ihre Mittel sie im Stiche. Die Körperform ist als äußere Gestalt für den Ausdruck des aus dem Leiblichen in sich zurückgeleiteten

Innern, selbst wenn es sich nicht als concentrirte Innigkeit des Gemüths mittheilen soll, um so weniger zureichend, je mehr sie sich auf Stellung und Bewegung beschränken muß, und mit dem Seelenblick des Auges auch noch jenen Hauch entbehrt durch welchen das ergänzende Colorit das Körperlichste selbst zur Offenbarung seines verborgenen Innern aufschließt. Dieß wirkt nun auch auf die der Sculptur zugänglichen epischen Situationen zurück. Das durch die vorübergehende Bestimmtheit äußerer Zustände oder durch unbefangene momentane Beschäftigung ungestörte Versinken des ganzen Individuums in die Substanz seiner Körperform und seines geistigen Inhalts braucht den inneren Punkt des einzelnen Selbst nicht hervorzuheben, der mehr oder weniger die lyrische Form bedingt und durch sie zum Vorschein kommt. Deshalb hält sich die Sculptur so gern und in so angemessner Weise an diese Art von Situationen. Und wie hier das subjective Innere ohne Kampf und Bruch den allgemeinen Kern seines Daseins, ohne sich *für sich* herauszustellen, nur individuell begeistigt und belebt, so darf sich auch der geistige Ausdruck gleichmäßig über die ganze Gestalt ergießen, und die Seele des Innern ganz in die leibliche Form aufgegangen zeigen. Weitere Forderungen dagegen wollen schon erfüllt sein, wenn das Individuum durchweg in bestimmte Conflicte verflochten, und seiner ganzen Natur nach in Leidenschaft gesetzt erscheinen soll. Dann muß auch das individuelle *Innre* einen um so vollständigeren Ausdruck gewinnen, je energischer es sich in die Action oder Reaction einläßt. Der Sculptur jedoch kann auch in diesem Falle der Ausdruck subjectiver Leidenschaft nur insoweit gelingen, als dieselbe ganz in *äußeres* Thun ausschlägt, in welches sich die ganze Seele hineinlegt und dadurch zu erkennen giebt. Niemals aber, will sie den plastischen Charakter bewahren, muß die Sculptur uns von der Gestalt hinweg in das innere Leben und Weben ihrer Individuen hineinführen, und dieß Bereich zu ihrem eigentlichsten Gegenstande machen wollen.

Dessenohngeachtet kann sie drittens ihre Situationen bis

zur Auffassung dramatischer Katastrophen steigern. Dann hat aber die Unterscheidung des wahrhaft Epischen und Dramatischen eine noch wenig beachtete Schwierigkeit, die ich jedoch, da sie bei der Malerei noch schlagender wiederkehrt, für jetzt nur andeuten will. Die bildende Kunst behält vor der epischen Erzählung immer die unmittelbare Lebendigkeit voraus, in welcher Sculptur und Malerei ihre Gestalten in wirklicher Thätigkeit vor Augen bringen. Sind es nun Kämpfe der Leidenschaft, die sich ausdrücken, so ist man leicht verführt, ihnen um dieser Nähe und Gegenwart willen einen dramatischen Charakter beizulegen. Bloße Conflicte jedoch sind, wie wir sahen, nicht als Conflicte schon, mögen sie uns noch so lebendig vor die Anschauung treten, dramatischer Natur. Der Schmerz des Laokoon und seiner sterbenden Söhne z. B. steht in ebenso eindringlicher Gegenwart vor uns, als die Gruppe der Niobiden; dennoch ist ersteres Kunstwerk seinem Inhalte und seiner Auffassung nach schlechthin epischer, letzteres mehr dramatischer Art. Ich sage mit Absicht nur „mehr dramatischer Art", denn darin besteht die Beschränkung der echten Plastik, daß sie selbst die Stoffe, welche sich ganz für dramatische Behandlung innerhalb der bildenden Kunst eignen würden, mit epischem Sinne ansieht und darstellt. Wir wollen zur Erläuterung das angeführte Beispiel festhalten. Das Schicksal, das den unglücklichen Vater ereilt, trifft ihn in einer epischen Collision. Er mißtraut als Troer dem Geschenke der immer feindlichen Griechen, und fällt ein Opfer seiner Einsicht, nicht weil sie eine dramatische Schuld und Verletzung ist, sondern weil der epische Götterwille die Troer verblendet wissen will, um den Griechen den Sieg zutheilen zu können. So ist auch die wirkliche Situation, in der ihn der plastische Künstler vorführt, durchaus episch. Je einen Sohn zur Seite, schlangenumwunden alle drei, steht er da, und der leiblichen Abwehr und Noth, der Körperform und Stellung der Glieder, dem Muskelspiel und Ausdruck des Schmerzes durch dasselbe, kurz der ganzen Sphäre dessen, was die leibliche Gestalt als solche vollgültig ausdrücken kann, ist

jede Art der Sorge und Vollendung gewidmet. Die Geschichte der Niobe umgekehrt enthält zwar, für sich genommen, eine dramatische Collision und Katastrophe. In übermüthigem Mutterstolze hat sie sich frevelnd selbst über die Latona erhoben; als Sühne sieht sie das blühende Geschlecht der Söhne und Töchter von Götterpfeilen getroffen hinsinken. Aber dieser dramatischen Schuld und Strafe zum Trotz wendet sich die Auffassung doch ins Epische hinüber. Es ist wieder der Vorgang des leiblichen Todes, welcher in architektonischer Anordnung, obschon die Mutter in dramatischer Wirkung als Mittelpunkt hineingestellt ist, den Grundtypus ausmacht.

Doch wir müssen das Nähere fallen lassen, um endlich zur Malerei herüber zu dringen. In ihr werden die festeren Unterschiede des Epischen, Lyrischen und Dramatischen schon bestimmbarer, wenn auch für den Maler, als bildenden Künstler, die epische Form die umfassendste bleiben muß. Und zwar in dem ähnlichen Stufengange, den ich bei der Sculptur bereits angedeutet habe. Vielseitiger jedoch und in steigendem Grade beseelender.

Das Erste, was sich ausbildet, ist jener architektonische Styl, der nur die allgemeinste Substanz seiner Gegenstände zum Vorschein bringen will, ohne sie in Rücksicht auf Situation, Gestalt und Ausdruck in mannichfach bewegte Bestimmtheit hineinzuführen. Einerseits, weil jede Kunst überhaupt im Beginne ihrer Entwicklung zwar mit gründlichem Ernst auf das Gediegne und Wesentliche losgeht, doch im Mangel an Mitteln und Geschicklichkeit auch nur das Abstractere und Allgemeinere ergreifen kann. Ich will nur an die Anfänge der christlichen Malerei erinnern, an jene großartig strengen Mosaiken besonders, welche den segnenden Christus, einzelne Gestalten der Apostel und Heiligen, später die Mutter mit dem Kinde und ähnliche Gegenstände situationslos, mehr zu kirchlichen Zwecken als zum Kunstgenusse vor Augen brachten. Die architektonische Auffassung liegt hier darin, daß die Besonderheit der Zustände, statt in die Darstellung selbst einzutreten, nur den Individuen anheimfällt, welche sich zu beschauender Verehrung vor diesen

Werken versammeln, die in ihren Formen unbewegt, regelmäßig, symmetrisch, in ihrem Ausdruck fast innerlichkeitslos dastehn.

Was sich aber als ein Mangel der noch unentwickelten Kindheit der Kunst ergiebt, kann andererseits auch ihren schon ausgebildeteren Stufen angehören, indem einem besonderen Inhaltskreise die ähnlich epische Conceptionsart vornehmlich zusagt. Für Gott Vater und Christus z. B., wenn es darauf ankommt, dem Wechsel irdischer Leidenschaften, Begebnisse und Schicksale gegenüber, den Ausdruck wechsellos gleicher Göttlichkeit, nicht stier und versteint, doch in stummer, unerschütterter Ewigkeit wiederzugeben, haben auch vollendete Epochen denselben allgemeinen Typus beibehalten, der selbst beim Portrait, solange das Individuum in seiner religiösen Sammlung und dem substantiellen Gehalt des Charakters erfaßt werden sollte, mit Glück zur Anwendung kam. Ebenso blieb die landschaftliche Natur zu großer Wirkung von der gleichen Auffassungsweise nicht ausgeschlossen. Denn wie den Menschen so schaut der Künstler auch die äußere Umgebung an. Auch ihr kann der Grundzug gleichsam gottesdienstlicher Feier eingeprägt werden, so daß nicht ihr individuelles Leben in dieser oder jener Stimmung und momentanen Scene, sondern der heiligende Ausdruck, in welchem sie Gott das stumme Opfer der Schöpfung darzubringen scheint, zum alles beherrschenden Inhalt gemacht ist, und noch nichts Besonderes und Einzelnes sich als das eigentlich Bestimmende aufwerfen darf. Bevor aber selbst diese einfachste Epik zu wahrhaft künstlerischer Ausbildung gelangen kann, muß die Malerei schon vielfache Schritte vorwärts gethan haben. Zunächst steht sie hierin hinter der Sculptur zurück. Was diese nämlich von Hause aus besitzt, die Vollständigkeit der räumlichen Dimensionen, erreicht die Malerei erst nach schwer hinwegzuräumenden Hindernissen. Doch ist ihr nun auch eine plastischere Modelirung und bei gleichem Fortschritt der Färbung eine erhöhtere Lebendigkeit gelungen, so geht ihr doch noch, um sich der ersten Erstarrung aller Formen zu entwinden, das wesentlichste Element ab, durch welches sie sich von der Sculptur unterscheidet, und diese in Tiefe des Aus-

drucks nun ihrerseits überholt. Dieß ist das lyrische Element. Es darf in der Malerei, wenn sie sich zu voller Blüthe entfalten soll, niemals fehlen. Denn den subjectiven Seelenhauch des Innern, mag er als Naturbeseelung oder als menschliches Empfinden, Sinnen, Denken und Wollen zur Erscheinung kommen, ist unter den bildenden Künsten allein die Malerei befähigt, an dem Sichtbaren und Objectiven selber sichtbar zu machen. Um hiefür ein Beispiel zu liefern, schlage ich nur den Vergleich des Eyckischen Gott Vaters in dem Genter Altarbilde, oder eines Brustbildes Christi von demselben Meister, mit Werken des früheren Mittelalters vor, die den gleichen Gegenstand darstellen. Bei jenem allein ist mit der Ruhe, Gewalt, Hoheit und Strenge zugleich der Ausdruck selbstbewußter Persönlichkeit Gottes verbunden, und damit erst einer Hauptfordrung Genüge geschehn. Aus diesem tieferen Eindringen jedoch der lyrischen Seite und ihres möglichst gesteigerten Ausdrucks entspringt, besonders wenn die Darstellung zu bestimmteren Situationen fortschreitet, für die genaue Abscheidung des Epischen vom Lyrischen oft eine nicht geringe Schwierigkeit. Die trennende Grenzlinie ist häufig kaum zu ziehen. Ich will im Allgemeinen nur auf folgende Punkte aufmerksam machen.

Episch wird bei aller Innerlichkeit des Ausdrucks die Auffassung in drei Hauptfällen zu nennen sein.

Erstens, wenn in einer einzelnen Figur der Künstler den für ihn selber noch unverbrüchlich werthvollen Gehalt uns nicht so veranschaulichen will, daß derselbe ganz als Empfindung, Leidenschaft, Begeisterung eines darin sich durchweg auf sich beziehenden Subjects erscheinen kann. Der Ausdruck dieses allgemein gültigen und waltenden Inhalts ist dann, statt der innern subjectiven Gemüthsbewegungen dieser oder jener menschlichen Brust, sein eigentlicher Zweck. Er gebraucht zwar zur künstlerischen Verlebendigung die menschliche Gestalt und deren geistige Züge, oder auch die äußere Natur, aber es bleibt ein wesentlicher Unterschied, ob diese Formen ihr eigenstes von irgend einem Gehalt erfülltes subjectives Inneres, oder ob sie darstellen

sollen, wie dieser Gehalt sosehr für sich schon gewichtiger und ewiger Art sei, daß er wohl in ihnen, nicht aber sie in ihm erfaßt werden dürften. Am meisten kann der Ausdruck eines persönlichen Selbst noch etwa bei Gott Vater oder Christus herausgehoben sein, da nur in Gott die Persönlichkeit schlechthin der Substanz seines Wesens entspricht. Solch ein Gleichgewicht angemessen auszudrücken und doch vollständig in diesem epischen Style zu bleiben, dazu gehört eine Tiefe und Markigkeit des Geistes, wie sie auch in der älteren Kunst nur den Wenigsten verliehen war. Bei menschlichen Individuen dagegen hat immer das individuelle Selbst zurückzutreten, soll das sich kund geben, was in ihnen das Wahrhaftige und Allgemeine ist. Auch in dieser Rücksicht stößt die Malerei auf Hindernisse, denen die eigentliche Sculptur weniger begegnet. Die Formen der reinen Plastik sind an und für sich schon normaler und in jedem Sinne des Worts objectiver; die Malerei aber, je weiter sie vorwärts strebt, eilt mehr und mehr auch der lebendigen Particularität und Innerlichkeit in Gestalt und Ausdruck zu. Hält sie sich nun, wie es ihre eigentliche Pflicht ist, von bloßen Allegorieen und leeren Personificationen mit verdeutlichenden Attributen fern, will sie in ihren Individuen wirkliche ganze Menschen, mit Fleisch und Blut, Seele, Geist und Charakter geben, dann bereitet sie sich eine Aufgabe, die nur den Gediegensten ganz gelingt. Sie muß dann ausdrücken, wie durch die Reichhaltigkeit des Innern und der äußeren Form voll und mächtig der eigentliche Kern hindurchwirke, um dessen Darstellung es sich vorzugsweise handelt. Bewegungslose Ruhe, regelmäßige Anordnung der Stellung und Gewandung, äußere Großheit der Formen, Affectlosigkeit und was es sonst noch an ähnlichen Hülfsmitteln giebt, dieß alles reicht noch immer nicht hin. Es kann nur das Eine zum Ziel führen, daß in dem Künstler selbst durch sein ganzes eignes Sinnen und Vollbringen der Gehalt, den er herausarbeiten will, sich in derselben epischen Weise hindurchzieht, in welcher er ihn darzustellen trachtet. Unter deutschen und nieder-

ländischen Malern ist in dieser Art epischer Tüchtigkeit kein anderer je den Gebrüdern van Eyck wieder nahe gekommen.

Ein zweiter Fall erleichtert und erschwert zugleich das Gelingen bei nun schon erweiterten Aufgaben. Besonders das Christenthum hat auf Vorstellungen geführt, welche die ganze Menschheit angehn. Alle Völker sind zur Anbetung des Einen wahren Gottes berufen; sie sollen um Christi Kreuz sich versammeln, der, wie er das Lamm ist, das der Welt Sünde trägt, auch am Ende aller Tage kommen wird, zu richten die Lebendigen und die Todten. Dieß sind Stoffe, welche einer echt epischen Auffassung vor allem zusagen. Auch die Krönung der Maria oder die Dreifaltigkeit, umringt von den Heerscharen der Engel, der Heiligen und Gerechten gehört zu dem gleichen Kreise. Was zunächst auf der vorhin betrachteten Stufe in einer einzelnen Figur, wenigstens dem Grundinhalte nach, zum Ausdruck kam, das sucht die Kunst ebensosehr in seiner über Himmel und Erde, Völker und Jahrhunderte fortgreifenden Weite vorstellig zu machen. Hiefür bedarf sie einer entsprechenden Fülle von Gestalten und Empfindungsweisen. Dieser Reichthum nun ist einerseits eine wesentliche Begünstigung. Denn eben jene Concentration eines an und für sich umfassenden Gehalts auf eine einzige oder wenige Figuren und deren Stellung, Form, Gesichtszüge, Blick und Geberde war die Hauptschwierigkeit. Jemehr sich nun umgekehrt der Ausdruck über viele Gestalten verbreitet, von welchen jede das Ihrige beiträgt, um so mehr verringert sich der Anspruch, der an jede besondere Figur in Rücksicht auf epische Tiefe und Gehaltigkeit zu stellen ist. Andererseits aber erwächst daraus eine neue Forderung. Dem malerischen Princip nach gebührt innerhalb solcher Auffassung, die sich von dem bloß Allegorischen noch strenger entfernt halten muß, jedem einzelnen Individuum in Betreff auf subjective Empfindung und abgeschlossene Particularität der Physiognomie und des Charakters, ein für sich eigenes Leben. Und dennoch soll sich aus Allen nur der gleiche Gehalt als die verbindende Grundlage ergeben, die sich durch alle Unterschiede und Stufen

des Alters, Geschlechts, der Nationalität, der menschlichen und göttlichen Natur hindurch ergießt. Die bunte Mannichfaltigkeit darf das Allgemeine und Wesentliche nicht verdecken, und die lyrische Vereinzlung und Particularisation muß durch den Ausdruck epischer Gemeinsamkeit bewältigt werden. Hierin gleichfalls war keiner größer als die Gebrüder van Eyck in ihrem berühmten Altarblatte. Kaiser und Könige, Ritter, Büßende, Einsiedler, Päbste, Bischöfe, Heilige und Laien der verschiedensten Nationen ziehn herbei und sammeln sich um das Lamm Gottes. Jede besondre Gestalt scheint nur mit ihrem Glauben in innerer Heiligung beschäftigt, die Verschiedenheit der Charaktere ist unendlich, Stellung und äußerer Habitus von vielseitigem Reichthum, und doch streben alle sichtlich nur demselben Ziel entgegen, der Zug desselben Geistes durchdringt sie als die gleiche Substanz, in der sie allein zur Darstellung gelangen; ja selbst Hügel und Klüfte, Wald, Städte, Himmel und Gewölk drücken sosehr ein und dieselbe Tiefe der Anbetung aus, daß außerhalb dieser alles tragenden Seele auch das für sich Vereinzelte zu keiner selbstständigen Gültigkeit kommt. Würden diese Farben, diese Gestalten zu Tönen, tausendstimmig wie am heiligendsten Feiertage des Herrn erklänge unzersplittert aus Herzen und Munde der ganzen Menschheit derselbe Choral zu Gottes alleiniger Ehre. So unvergänglich episch ist der einige Geist Gottes in seiner Gemeine auf Erden nie wieder gefaßt und dargestellt.

Besonders die ältere Kunst liebt für diesen Ausdruck das scharenweise Herzuwallen, Umherstehn, Knieen, Anbeten, und schreitet sie zu größeren und kleineren Abtheilungen und Gruppen vor, so sind es immer die wesentlicheren Unterschiede, welche für solch ein besonderes Ganze wieder die nähere Bestimmtheit geben. Denn einerseits zwar darf in dieser Sphäre die Mannichfaltigkeit der Individuen nur als vollere oder zurücktretendere Modification des gleichen Grundgehalts erscheinen; andererseits aber ist jeder wahrhaft epische Inhalt eine in sich reiche Totalität, welche, wenn sie ihren wirklichen Ausdruck gewinnen

soll, auch alle Unterschiede, die sie in sich faßt, auseinander zu legen hat. In einer Krönung der Jungfrau z. B. sind Gott Vater, ihm gegenüber Maria, und dann umher die Heerscharen musicirender Engel, und die gläubig zuschauenden Heiligen von solcher Art. Endlich jedoch kann sich dieser Unterschied auch bis zur Wesentlichkeit von Gegensätzen steigern. Wie z. B. im Weltgericht Christus in der Mitte der Apostel über dem Auferstehungsfelde, und nun auf der einen Seite die Hölle mit den Verdammten, die vergeblich in qualvoller Angst ihren siegenden Peinigern entgegen zu streben oder zu entfliehn suchen; auf der anderen die Seliggesprochenen, von frohen Engeln dem Paradiese zugeführt. Für jeden der Hauptunterschiede gilt dann dasselbe, was wir oben für die gesammte Darstellung festgestellt haben.

Drittens endlich entwickelt sich innerhalb dieses zweiten Falles schon ein letztes Gebiet epischer Conceptionsweise. Sie nähert sich der eigentlichen Form der Epopöe, insofern sie das Geschehen von Begebnissen zu ihrem Typus nimmt. Damit zuerst wird das Sichtbare als solches, obschon von geistigem Innern durchdrungen und als Ausdruck desselben, dennoch für sich in seiner realen Gestalt von hervorstechender Wichtigkeit. Diese Form sagt dem eigentlich Malerischen am vollständigsten zu; denn die volle Tiefe subjectiver Empfindung sondert sie keineswegs von sich aus, und darf zugleich das Geistige und Innerliche in die particulare Breite anschaulicher Vorgänge und Thätigkeiten hinübertragen. Ihr Unterschied gegen die frühere Stufe läßt sich in der Kürze so fassen. Die Malerei kann allerdings ihren Zweck immer nur durch Gestalt und Farbe erreichen, etwas ganz anderes jedoch ist es, durch Außengestalten das wesentliche Allgemeine und Inwendige ausdrücken, das ihnen zusamt zur Basis dient, oder auch die subjective Welt eines Individuums aus seiner leiblichen Erscheinung hervordringen lassen, und etwas ganz Anderes, die Außenform selbst so vollständig als Hauptziel ansehen, daß jenes substantielle oder subjective innere Leben nur als geistig vertiefende Beseelung herzutritt. Dieß

Letztre ist unser jetziger Fall. In Rücksicht auf malerische Vollendung setzt er vornehmlich alle Kunstmittel in Bewegung, über welche die Malerei zu verfügen hat.

Denn jemehr jetzt die äußere Erscheinung für sich zu ihrem Rechte gelangt, desto mehr erheischt sie auch in ihrem eigenen Gebiete als Form und Farbe eine durchweg künstlerische Ausbildung. Dieß gilt für die landschaftliche Natur wie für göttliche und menschliche Ereignisse. Ich will als Beispiel nur der Gruppirung Erwähnung thun. Auf der vorigen Stufe bietet dieselbe geringere Schwierigkeiten. Das Ganze braucht sich nur in einfache Massen zu sondern, deren zusammengedrängte Scharen eine vielfach vereinzelte und wieder verbundene Gliederung noch nicht zulassen. Wenn sich die Figuren nur nicht erdrücken, sondern gehörig abheben, ist schon das Wesentliche geschehn. Außerdem bleiben zu großem Theil die Situationen so allgemeiner Art, und die einzelnen Individuen werden in ihrem Thun und Lassen so wenig zur Hauptaufgabe, daß sie nun auch in ihrer besonderen Stellung und Bewegung, obschon es hierin an Mannichfaltigkeit nicht gebrechen darf, von untergeordneterem Belang sind. Das Eine, was sich in allen begiebt, und nicht die äußerlich reichhaltige Weise, in welcher eine fest bestimmte Begebenheit unter besonderen Umständen in lebendiger Bewegung vor sich geht, soll sich darstellig machen. Wie denn auch in der Musik und Poesie ein Epos, das in sich fertige Begebnisse erzählt, eine ganz andere und vollere Kunst erfordert, als jene einfache Auffassung, welche ihren Inhalt noch nicht in das bunte Leben von Thaten und Ereignissen hinausführt.

Mit der vielseitigen Wichtigkeit des Aeußeren aber muß immer auch die Beseelung von Innen her im Steigen sein. Denn selbst in das Todte soll die echte Malerei die Seele lebendiger Conception und liebevoller Ausführung hineinbringen, um das für sich Geistlose für die Anschauung zu begeistigen. Haben die Gegenstände kein eigenes Leben, so muß es der Künstler haben und einhauchen. Das bloß Todte ist der Tod jeder Kunst. Bei menschlichen Begebnissen vor Allem. Innerhalb

ihrer geschieht nichts Aeußeres als solches, sondern bestimmte Individuen vollbringen Thaten oder leiden durch äußere Umstände, Vorgänge und Conflicte. Jemehr hier gerade die objective Gestalt die Form ist, in der menschliches und göttliches Dulden oder Thun vor uns liegt, um somehr müssen die innern Leidenschaften und Charakterzüge in die reale Erscheinung selbst eingeführt werden und dieselbe durchscheinen; und um so schärfer und bestimmter jedesmal, je begrenzter und concentrirter die Situation ist; um so umfassender, je breiter und voller sie sich entfaltet.

In welchem Grade diesem Anspruch zu genügen sei, wird erst recht durch die Stufenfolge klar, in welcher die angegebene Auffassungsweise sich bis gegen das Lyrische und Dramatische hin fortbewegen kann.

Ein nächster Standpunkt legt auf die Bestimmtheit der äußeren Vorgänge nur erst einen geringeren Werth. Er faßt den epischen Grundgehalt seiner Stoffe entweder in zu einfacher Gediegenheit oder in zu umhergreifender Weite, um ihn ganz in das einzelne Begebniß aufgehn zu lassen. Wenn daher auch ein wirkliches Geschehen innerhalb specieller Locale und Situationen nicht ausbleibt, so ist es doch immer nicht die in sich abgegrenzte Besonderheit des Ereignisses, von der aus das Ganze sich ordnet, gliedert und seinen specifischen Ausdruck gewinnt. Die Situation ist so allgemein genommen, daß sie für eine Masse von Individuen und Charakteren durchweg dieselbe bleibt, und alles das noch zurücksteht, was an ihr den eigentlichen Hergang ausmacht. Frühere Epochen hauptsächlich verharren gern noch bei dieser Auffassung. Theils aus geistigen, theils aus technischen Gründen. Wir werden später noch öfter sehen, daß es jedesmal von Seiten der Kunst großer Kühnheit bedarf, um ihr Heiligstes selber vollständig der realen Gegenwart und deren breiten Besonderung anzuvertrauen. Diesen Muth muß sie aber schon in sich fühlen, wenn sie die wirkliche Form specieller Begebenheiten und Scenen mit Glück als wesentlich bestimmende Richtschnur soll erwählen können. Im Berliner Museum z. B.

hängt eine Krönung der Maria, die dem Cosimo Roselli zugetheilt wird. In Tiefe, Mannichfaltigkeit und Mark der Charaktere, in Ernst und Heiligkeit ein vortreffliches Werk. Maria vor Gott Vater, unter ihr Wolken stufenweis geschichtet, dazwischen Elohimköpfchen und Cherubim symmetrisch geordnet; zu ihren und Gott Vaters Seiten Engel in Gestalt und Ausdruck lieblich und kräftig zugleich, mit Geigen, Lauten, Cithern und Hoboen; endlich in den unteren Theilen des Bildes rechts und links Apostel, Märtyrer, Bischöfe, Heilige beiderlei Geschlechts. Auch hier ist ein Vorgang, die Krönung, dargestellt, durch welchen der Jungfrau fromm geneigtes Haupt, die Empfindung der jubilirenden Engel, die entzückte oder sinnende und freudig erstaunende Andacht der Himmelsbewohner motivirt wird. Aber die ganze Situation ist so einfach gehalten, daß sich deutlich genug hervorthut, wie sich der Maler, statt der genaueren Art und Weise eines bestimmten Begebens, zum Hauptaugenmerk vielmehr die allgemeine Vorstellung der zur Königin des Himmels erhobenen Madonna gemacht habe. Das Aehnliche tritt deutlicher noch in einem Weltgerichte hervor, das man dem Fiesole und Cosimo Roselli gemeinschaftlich zuschreiben will. Christus von Engeln umgeben, zur Rechten und Linken die Jünger und Apostel füllen den oberen Theil; unter ihnen blasen schwebende oder eigentlich gradaufstehende Engel die Gerichtsposaune; die Auferstehung, die Abführung zu Hölle und Paradies dagegen, die für mannichfaltige Scenen, bewegte Gruppen und epische Ausführlichkeit den günstigen Anlaß darbieten, sind theils nur mager und ungenügend angedeutet, theils durch eine in Ausdruck und Stellung gleichartige Schar selig Gesprochener repräsentirt. Wie der Künstler sich mit voller Seele in die allgemeine Vorstellung und Bedeutung des Weltgerichts versenkt hat, sucht er auch überhaupt diese große Bedeutung mehr nur der Anschauung näher zu rücken, als sie in Form einer episodenreichen Begebenheit wirklich zu verkörpern.

Von ganz anderem Standpunkte aus stellt Titian z. B. seine Himmelfahrt der Maria in der Akademie zu Venedig dar.

Auch hier ist das Begebniß einfach. Die Jungfrau dem Grab enthoben, von Engeln empor zu Gott getragen. Doch zu welch lebendiger Situation ist der Vorgang individualisirt; wie vollständig in die reale Seite äußerer Gegenwart hineingeführt. Unten im Schatten die Jünger, noch von Nacht halb umdunkelt, in gewaltsamer Bewegung, irdisch schwere Gestalten; aber durch ein blendendes Entzücken leiblich und im innersten Gemüth mit allen Sinnen entrückt, streben sie empor, und doch verwirrt fast, mit Kampf und Mühe. Im obersten Theile Gott Vater, geistig machtvoll, wie in körperlicher Schöpfergewalt hinfliegend, von Licht und Engelsglanz umgeben. In der Mitte die Jungfrau auf Wolken, ein unergründliches Lichtmeer, nicht blendend, aber ewig warm in bräunlicher leise zitternder Goldglorie um sie her. Fest steht sie da, rothglühenden flatternden und doch farbenstillen Gewandes, eine venetianische Maria, gedrungen, voll, den Kopf emporgerichtet, die Arme aufwärts gebreitet, mit wonnehoffendem, seligkeitssichrem Auge. Unter ihr, zu ihren Seiten eine Silbersichel von Engeln; einige Wolken tragend, andere übermüthig spielend, begrüßend, anbetend; die meisten nackt und derb; alle in wimmelnder Bewegung durcheinander, dennoch klar gesondert und gruppirt, und so menschlich, so heimisch und froh, als gäb' es über den Wolken nur solche Genossen kecker kindlicher Lust. Besonders diesen Engelkranz hat Titian mit Vorliebe behandelt; die Gestalten, den Fleischton, den Ausdruck, die Art der Beschäftigung, das Heben, Stützen, das schwebende sich Wiegen, Stehen, und was noch sonst an Bewegungen und Stellungen vorkommt, welche dem Hergang eine Mannichfaltigkeit äußerer Erscheinung geben. Und doch ist auch hier wieder bei allem Jubel sinnlichen menschlichen Glanzes und Lebens ein Ernst, der Färbung hauptsächlich, verbreitet, dessen einfache Kraft auch das Weltlichste immer noch würde zu vertiefen und zu adeln im Stande sein.

Am meisten episch nun zweitens im Sinne von Begebnissen sind solche Darstellungen, die einen totalen Verlauf in sich aufnehmen, und ihn als wirklich auf einander folgendes

Geschehen auszudrücken versuchen. Hier herrscht die entgegengesetzte Auffassung vor. Das durchgängige Schildern des realen Geschehens tritt an die Stelle jener Scheu der Versinnlichung, welche sich, statt mit der äußeren Begebenheit, vorzugsweise nur mit dem innersten Wesen zu beschäftigen wagt, das dieselbe bedeutend macht. Auch diese Conception fällt noch in die Jugend der Malerei. Sie bedarf einer Unbefangenheit und entspringt aus einer Naivetät, die der vollendeten Blüthe nicht mehr eigen ist. Denn sie wird überhaupt nur durch die Verwandlung von Zeitunterschieden in Unterschiede des Raumes möglich. Das Früher oder Später, das Vergangene und Gegenwärtige erscheint durch Hintergrund, Mittel- und Vorgrund zurückverlegt oder in die Nähe gerückt. Die Perspective der Zeit und ihrer Uebergänge giebt sich ohne Störung als räumliche Ferne, die von Ort zu Ort, von Vorgang zu Vorgang sich den langsameren oder beschleunigteren Fortschritten der Begebnisse gemäß dem Auge entgegenbewegt. In diesem Vergessen des Zeitlichen und Fixiren des Vergangenen im Angesicht der Scenen selber, die als letzte Gegenwart gelten sollen, in dieser Lust besonders, ein weites Local von Bergen und Thälern, Strömen und Städten in allen seinen Räumen auszufüllen mit Geschichten heiliger Art kann der unendliche Reiz einer zugleich tiefen Frömmigkeit liegen. Es ist dann, als habe dem Gemüth auf Erden nichts Anderes Werth, als wisse es sich die Welt mit nichts Anderem zu bevölkern, als mit diesen heiligsten Vorgängen, die es sich, weil sie ihm als einzig genügende Wirklichkeit gelten, nun auch in der ganzen Realität des Geschehens zu veranschaulichen sucht, wie wir sie nur den weltlichen Dingen zuzutheilen gewohnt sind. Je enger hier in der gleichen Unschuld des Sinns alles Sonstige und Irdische unbefangen mit jedem einzelnen Begebniß und Stadium solch einer Geschichte verwächst, so daß uns Alles und Jedes nur als Erscheinung dieser einen Begebenheit und als ihr eigenst zugehörig vor Augen kommt, um so heimisch näher und rührender kann die Darstellung werden. Es ist wie eine selige Erinnerung aus den Kindertagen, in denen

die Anschauung und Verkörperung auch für uns so ganz noch die Grundform blieb, daß die zeitliche Folge, das Kommen und Verschwinden von diesem festhaltenden Nebeneinander und dieser sinnlich dauernden Gegenwart beseitigt war. Ich weiß unter allen Malern früherer Zeiten keinen, der gerade in diesem Sinne harmloser, inniger, religiös frommer und doch heiter zugleich, ausführlicher und dennoch maaßvoll sich beschränkend gewesen sei, als Hemling. Was wir in gleicher Art von Pinturicchio z. B. in seiner Geschichte des Tobias besitzen, reicht, obschon es in Gestalten und Gruppen von höherer Bildung Zeugniß giebt, an diese gemüthreiche und doch ganz malerisch epische Erzählung heiliger Balladen nicht heran. Für die ähnliche Anschauungsweise sind jedoch nur conflictlose Begebnisse in dem ruhigen Fluß ihrer einzelnen Situationen der günstige Gegenstand. Der Zug der heiligen drei Könige z. B. Ihnen zuerst vom Himmel hernieder blinkt der segenkündigende Stern. Sie ziehen aus, sie treffen zusammen, und nun gemeinschaftlich wird die Reise fortgesetzt; hinter ihnen ein buntes Gefolge, aus verschiedenen Nationen und Himmelsstrichen, in abentheuerlichen Trachten, auf Rossen und Kameelen, mit Waffen und reichen Geschenken. Und weiter und immer weiter geht der langsame Zug. Jetzt verbirgt ihn ein Hügel, dann aus Felsengeklüft tritt er wieder hervor. Er kommt näher und näher. Endlich sind die Führer angelangt; sie steigen ab, die Gaben werden von den Thieren geladen, bis wir zuletzt die Könige und Weisen, Opfer in Gold, Perlen, edlem Gestein und Weihrauch spendend, in jener ärmlichen Hütte das Kind verehren und anbeten sehn, das von nun an der Leitstern und Richter für jedes menschliche Dasein werden soll. Stoffe hingegen, welche mit dem Hervorbrechen und Fortkämpfen von Streit und Gegensätzen zugleich eine abschließende Entscheidung nöthig machen, überhaupt Geschichten, deren Situationen sich durch ihre trennende Verschiedenheit fester absondern, löst auch die malerische Auffassung besser in einzelne Hauptscenen auf, die sie dann jede für sich, bald romanzenartig in schärferen Zügen hervorhebt und bewegt, bald in gemächlicherer Entfaltung

vor sich gehn läßt, entweder in demselben Bilde auf einzelne Locale vertheilt, oder in verschiedenen Bildchen nebeneinandergestellt. Hemling's Geschichte der eilftausend Jungfraun in der Kirche des St. Johannis-Hospitals zu Brügge z. B. ist von letzterer Art. Auch Dürer's kleine Passionsgeschichte in Holz und Kupfer, seine Geschichte der Maria und andere mehr. Dann gehört ein Cyclus von Blättern und Tafeln zu dem gleichen größeren Ganzen. Die Eintheilung der Altarbilder in Mittelbild und Flügel geben gleichfalls Gelegenheit, die Hauptsituation in der Mitte auszubreiten, die Flügel hingegen theils zu Situationen, welche den Abschluß vorbereiten, theils wenigstens zu Gestalten und Zuständen zu benutzen, die in näherem oder entfernterem, directem oder symbolischem Bezuge auf das Mittelbild stehn.

Jemehr sich aber bei solcher Sondrung jeder bestimmte Auftritt für sich in Local, Gruppirung und Färbung, ohne sich in anderer als bloß in stofflicher Folge den übrigen anzureihen, abgrenzt, um so mehr bewegt sich die gesammte Auffassung schon zu einer letzten ausgebildetesten Stufe hinüber. Sie will nur Einen Auftritt in epischer Gegenwart festhalten und veranschaulichen. Hierherein fallen die meisten epischen Werke der vollendeteren Epochen. Denn erst die spätere Entwicklung vermißt weder die geistige Kraft, noch die ausgebildeten Mittel, durch welche die Macht und Gewalt, oder der reizende Glanz der Schönheit auch den vollen Schein realen Lebens zum wirklichen Ausdruck für jeden Gehalt zu erhöhn vermag. Fühlt aber die Kunst diesen regen Trieb in sich, so kann sie sich weder mit jener architektonischen Conception und Anordnung begnügen, noch will sie mit ihrer gereiften Einsicht bei jenem naiven legenden- und chronikenmäßigeren Erzählen bleiben, das auf dem eben betrachteten Standpunkte zwar keineswegs der künstlerischen Tiefe und Anmuth entbehrt, zum Gipfel der Vollendung aufzustreben jedoch den Anspruch weder hat, noch macht.

Auch dieser Punkt fordert eine kurze Erklärung. Was bisher fehlte, war die durchgreifende Vereinzlung Einer Situation, deren in sich gerundeter Vorgang in Form dieser Abgeschlossenheit

selbst den wahrhaft bestimmenden, gliedernden und zusammenhaltenden Mittelpunkt ausmachte. Auf der ersten Stufe, wenn auch das äußere Geschehen nicht ganz bei Seite gesetzt war, herrschte dennoch jener episch substantielle Typus vor, in welchem überhaupt ein besonderes Begebniß noch nicht als die wirksame Darstellungsform zur Sprache kommt. In dem entgegengesetzten Falle bei der Veranschaulichung eines totalen Verlaufs von Begebenheiten wiederum, ist der äußeren Art ihres Vorgangs allerdings das unbestrittenste Recht eingeräumt, indem es sich aber um eine vollständige Geschichte in deren ganzen Folge, oder doch in den Hauptmomenten wenigstens handelt, wird kein besonderer Auftritt für den Gesammtverlauf sosehr zur Grundbestimmung, daß alle übrigen, selbst die episodischen, aus ihm allein ihren eigenthümlichen Charakter schöpften. Sie sind im Gegentheil einerseits noch an dem allgemeinen Faden ihrer Nacheinanderfolge aufgereiht, und nur etwa nach ihrer größeren oder geringeren Wichtigkeit hier hervorgezogen, dort zurückgestellt, und im Ganzen so zusammengruppirt, daß ihre Mannichfaltigkeit doch einen Totaleindruck gewährt, andrerseits vereinzeln sie sich wiederum und zerstückeln das Ganze in selbstständige Scenen, deren Band nur die äußere Gleichheit der Personen ist, welchen vielfache Ereignisse zustoßen.

Doch in wahrhaft poetischen Epopöen bereits entwickelt sich selbst die umfangreichste Fülle von allgemeinen und besonderen Zuständen der Völker und Helden am lebendigsten, wenn sie sich von einer ganz bestimmten Situation aus entfaltet und diese zum Grund des Anfangs, Weiterschreitens und Endes hat. Ich weiß in dieser Rücksicht keine schönere epische Composition als die Iliade. Die Malerei nun vermag in Einem Werke die gleichumfassende Totalität nicht zu liefern, will sie nicht in jene Umtauschung von Raum und Zeit verfallen, die als gerechtfertigt nur dann erscheint, wenn einer gleichsam mährchenhaften Phantasie solche Verwechslung nicht auffällig werden kann, weil ihr das Begebniß, welches sie schildert, als so unvergänglich und ewig vor Augen steht, daß es für sie in Betreff der einzelnen

Auftritte nichts Vergangenes und Künftiges, sondern nur eine bleibende Gegenwart giebt. Wenn aber diese Anschauung nicht mehr aushält, und sich dagegen die Form lebendiger Wirklichkeit durchweg geltend macht, dann muß sich auch alles aus der Darstellung absondern, was nicht, wie dem Inhalte und der räumlichen Gestalt und Farbe, so auch dem bestimmten Zeitmomente nach schlechthin zueinander gehört. Dieß fällt mit der obenerwähnten Besonderheit der Situation zusammen, welche, auf sich und ihre eigene Dauer allein beschränkt, als Centrum für das gesammte Werk, mag es sich auch noch so weit ausbreiten, dastehn muß.

Der Fortschritt, der hiermit in Bezug auf künstlerische Vollendung gethan ist, erweist sich von größter Wichtigkeit. Erst bei solcher Auffassung kommen alle Seiten der Composition, Gruppirung, freie Stellung und Bewegung, lebendiger Ausdruck der in regeren Affect versetzten Charaktere, specielle Beleuchtung und Färbung vollständig in Frage, und wie der epische Grundinhalt ganz einer vollen Wirklichkeit einverleibt wird, hat die Erfindung nun auch diesen Reichthum dem Inhalte gemäß zu ergreifen, zu ordnen, zu einen, und die künstlerische Hand ihn in Zeichnung und Colorit auszuführen. Denn ist ein besonderer Vorgang in diesem und keinem anderen Moment, nach allen Seiten hin beschränkt und abgeschlossen zur durchgreifenden Form gemacht, in welcher allein auch das Umfassendste und Tiefste Gegenwart gewinnen soll, so muß alles in sinnlicher und geistiger Wirklichkeit athmen und leben. Keine Seite, die diese Beseelung bekundet, kein malerisches Mittel, durch das sie ausdrückbar wird, darf hintenangesetzt bleiben. Und je bestimmter Conception und Ausführung werden, je mehr gehören sie zugleich dem besonderen Künstler an, der nun nach jeder Richtung hin sein Werk mit der Originalität seiner Behandlungsart noch einmal und dadurch doppelt zu beleben weiß. Die früheren Stufen dagegen, selbst wenn sie Begebnisse vorführen, treiben die gleichen Forderungen nicht zu derselben Höhe, und lassen ein volles Gelingen noch außerhalb dieser Ansprüche und Befriedigungen

zu, die erst bei concentrirter Bestimmtheit der lebendigen Erscheinung nothwendig werden.

Für diese Auffassungsweise will ich nur folgende Unterschiede kurz bezeichnen.

Der einzelne Vorgang, in dessen Form ein in sich episch substantieller Gehalt zur Darstellung kommt, kann erstens noch ganz ohne eigentliche Conflicte sein. Außer der epischen Veranschaulichung besteht hier eine Hauptseite darin, daß sich die Totalität von Beziehungen, welche der Inhalt seiner Natur nach in sich trägt, vollständig entwickle, zugleich aber von der Bestimmtheit der besondern Situation durchweg gegliedert und zusammengehalten werde. Zur Verdeutlichung will ich in Rücksicht auf geistigen Ausdruck nur Raphael's Predigt des Apostel Paulus vor den Athenienfern anführen, eins der bekannten Meisterwerke, die den Hauptschatz der Sammlung zu Hamptoncourt bilden. Mitten in der heidnischen Stadt, im Angesicht der alten Tempel und Götter, von heidnischen Zuhörern umgeben, steht der Apostel einsam links im Vorgrunde da; die freiste edelste Gestalt, sicher und fest; mit rothem Mantel, grünem Unterkleide; hoch die Arme emporgehoben, die Augen leuchtend, in männlich überzeugter Begeistrung des predigenden Lehrens. Um ihn her im Oval vier Gruppen athenienfischen Volks. Der allgemeine Gehalt ist hier die Bekehrung der Heiden durch die Kraft des göttlichen Worts; die nähere Situation die Predigt des Paulus. Was nun in dem Verhältnisse des Apostels zu den noch unbekehrten Griechen irgend an wichtigen Beziehungen vorkommen kann, drücken die verschiedenen Gestalten vielseitig aus. Rechts im Vorgrunde Mann und Weib, beide in gläubigem Entzücken; besonders der Mann rückhaltslos hingegeben streckt halbknieend die Arme nach dem Prediger auf. Dann folgt in einer zweiten größern Gruppe der redliche Kampf des alten Götterglaubens mit der neuen Offenbarung, welche den Sieg davon trägt. Zwei Greise zunächst, neben einander stehend; der Eine die Arme gekreuzt scheint tief in sich hineinzuschaun, getroffen plötzlich vom

Blitz des Geistes, durchschüttert, der Nacht bewußt, in der er geschlummert, doch wer weiß ob für immer zu einem neuen Tage erweckt; der Andere stützt Kopf und Arm auf seinen Stab, er hört die Lehre, ihre Wahrheit erfaßt, ihre Heiligkeit ergreift ihn, desto mächtiger aber kämpft nun der Glaube seiner Väter, seines eigenen Lebens gegen die augenblickliche Botschaft an, und fast im Ingrimm mehr als im Schmerze des Widerstreits bleibt er stehen. Aehnlich hinter ihnen zwei Jünglinge mit heraufgezogenen Brauen, halb das Gesicht sich verhüllend. Ein dritter jedoch unbewußt überwunden denkt kaum mehr des früheren Glaubens, während auch der Mann vor ihm beruhigt den Apostel in seliger Betrachtung anschaut, und die Worte von seinen Lippen zu saugen scheint. Mit Entzücken, Kampf und Sieg jedoch sind noch keineswegs alle Beziehungen durchlaufen. Denn vor allem fehlt die Rechtfertigung vor der Weisheit des heidnischen Menschenwitzes und sophistischen Verstandes. In Rücksicht auf diesen Ausdruck werden die Figuren einer dritten Hauptgruppe wichtig. Ohne dem Apostel noch länger zuzuhören bewegen sie sich auf ihren Sitzen hin und her, sie arbeiten mit Händen und Füßen, an den fünf Fingern zählen sie's ab, demonstriren, streiten, beweisen dagegen, dafür; ein Greis besonders, der Hinterste, mit langem Bart, legt den Finger an den Mund und scheint zu sagen: ja, weil dieß und dieß, darum ist's Wahrheit. In der letzten Gruppe endlich spreizt sich noch eine dickleibige, breitbeinige Gestalt irdisch dumpf gegen die göttliche Lehre auf; daneben befestigt sich ein Andrer geistiger in seinem Zweifel, bis auch dieser letzte Mißklang in einem Halbknieenden zu voller tiefer Ueberzeugung sich löst. —

Der weiteste Inhalt, den die Malerei für die ähnliche Darstellung erwählen kann, ist das Weltgericht. Auch hier muß dann ein bestimmter Moment dieser unermeßlichen Begebenheit festgehalten, und innerhalb desselben der möglichst vielseitige Reichthum in den einzelnen Situationen der Auferstehenden, Gerichteten, Seliggesprochenen auseinandergebreitet werden. Das bloß gescharte Aufsteigen in's Paradies, und die massenhafte

Flucht und Verfolgung reicht auf dieser Stufe nicht aus. Je umfassender der Inhalt, jemehr die ganze Menschheit angehend, jemehr müssen sich aus der Grundsituation episodische Scenen entwickeln, welche einzelne Seiten ebenso für sich selbstständig als von dem Ganzen getragen ausbilden, und dadurch erst den Anblick einer in sich bestimmten und doch vollständig entfalteten Totalität gewähren. In diesem Sinne vornehmlich war auch Michel Angelo in seinen riesigen Fresken episch. Und wie viel andere Meisterwerke ließen sich noch angeben. Denn das gleiche Princip kommt auch für weltliche Gegenstände zur Anwendung. Van der Helst's Gastmahl zur Feier des Friedens zu Münster, Rubens' bacchanalische Kirmesfeier in der Gallerie des Louvre z. B. verdanken der ähnlichen Auffassung ihren Ursprung. Wobei sich denn bald der geistigere Ausdruck der in dem Gehalt und besonderen Auftritt begründeten Unterschiede, bald das äußere Geschehen zu solcher Totalität auslegen und abrunden, oder beide Seiten zu gleicher Gültigkeit sich vermitteln.

Beruht aber zweitens die bestimmte Situation der epischen Gesammtheit auf einer Collision, durch welche Kampf und Zwiespalt zum bewegenden Mittelpunkte werden, so kann die ganze Darstellung den täuschenden Schein dramatischer Lebendigkeit annehmen. Hier vornehmlich schon handelt es sich um die Unterscheidung epischer und dramatischer Grundzüge. Wir brauchen zu diesem Zwecke nur auf das zurückzublicken, was wir uns früher bereits über die genannten Formen festgesetzt haben. Echt episch einerseits erscheint die Collision, wenn jede der kämpfenden Partheien, für sich genommen, sich als ein reiches Ganzes von Individuen, Zuständen und Thätigkeiten erweist, und in dem Conflicte gerade mit der entgegenstehenden gleich wesentlichen Totalität erst ihre wahre Kraft, ihr volles Recht, ihre ungeschwächte Tüchtigkeit zum Vorschein bringt. Andrerseits, wenn die feindliche Berührung und deren Streit hauptsächlich zu körperlichem Thun und Erdulden, zu leiblicher Anstrengung und Leidenschaft ausschlägt. Das beste Beispiel für den Fall, der Beides verbindet, sind Schlachtstücke, wie Rubens' berühmte

Flucht der Amazonen, einst zur Düsseldorfer Gallerie gehörig; in ganz anderem Kreise der großartige Kampf zwischen Bären und Hunden von Snyders, oder im comischen Felde Schlägereien und dergleichen mehr. Doch kann umgekehrt im Comischen und Tragischen auch an und für sich Dramatisches episch aufgefaßt bleiben. Ich will ein Beispiel geben. Collisionen in Gebieten, deren Individuen müßten in Einklang leben, sind ihrer Natur nach dramatisch. Nehmen Sie nun eine Dorfschenke an Sonn- und Feiertagen. Nachbar soll sich mit Nachbar, Freund mit Freund in aller Lust und Herrlichkeit des Tanzes, Biers und Weins gütlich thun. Doch vom Trinken kommt's zum Saufen, vom Gespräch zum Gezänk, vom Gezänk zu Schlägen, und nun, statt Freudigkeit und Jauchzen, haben Sie nichts vor sich als das Getümmel bäurischer Rauferei, taumliche Wuth, Prügel, Wunden und Schmerzen. In solch einer Scene liegt allerdings ein dramatisch comischer Kern. Die epische Auffassung aber ist darin begründet, daß auch hier kein vereinzelt abgeschlossener Kampf von Individuum gegen Individuum vorgeführt wird, sondern ein Zustand, der über eine Masse sich hinerstreckt; ein allgemeines Gewirr, Toben, Uebereinanderherfallen, Zerbläuen, Stehen, Liegen, Siegen, Davonlaufen, mit Hauptgruppen und bunten Episoden; sodann ist der Ausgangspunkt weniger vom Innern der Individuen her, von Absichten, Zwecken genommen, und was vor sich geht auf dieß Innere wieder zurückbezogen; im Gegentheil, der äußere Hergang der Sache, die tölpisch trunkenen Bewegungen, Stellungen, die seltsamen Grimassen des Schmerzes, das ergötzliche Durcheinander, in welchem der Ares der Schlägereien durch die Reihen wüthet mit Geschrei, sind zur Grundform der ganzen Darstellung gemacht. Wie auch in der Poesie dramatische Stoffe häufig genug zu Erzählungen Anlaß geben, ja selbst zu Romanen ausgedehnt werden. Novellen z. B. haben zu großem Theil dramatische Collisionen zu ihrem Mittelpunkt. Sonst hätte Shakespeare weder den Kaufmann von Venedig, noch Julia und Romeo so dramatisch dichten können. Auch Göthe's Wahlverwandtschaften sind so dramatischer Natur,

daß hin und wieder die epische Breite nur mit Mühe fast herbeigeschafft erscheint. Das Epische liegt dann wie gesagt eben nur in der Heraushebung des äußeren Hergangs und der Auseinandergezogenheit zu einer reicheren Totalität von Zuständen, Charakteren und Ereignissen.

Zum Schluß will ich kurz nur noch eines dritten Falles Erwähnung thun. Die Ausrundung zu einer Totalität nämlich, wie wir sie bisher in conflictlosen wie in collidirenden Scenen gesehn haben, kann fortbleiben, ohne daß die malerisch epische Auffassung dadurch gefährdet ist. Häufig z. B. ist Adam und Eva wandelnd, stehend, liegend mitten im Paradiese, unter Bäumen verschiedenster Gattung, Thiere jeglicher Art umher, dargestellt worden; oder bestimmter noch Adam und Eva unter dem Baume der Erkenntniß, den verhängnißvollen Apfel brechend. Ist diese Situation in solch ein Totalgemälde der neugeborenen Schöpfung hineinversetzt, so behält sie den epischen Charakter der früheren Stufen. Ein Hauptwerk des Jan Breughel im Haag mit meisterhaften Figuren von Rubens ist hierher zu rechnen. Wie oft dagegen sind Adam und Eva auch für sich isolirt zum Gegenstande gewählt. Ich brauche nur an Dürer's Adam und Eva, früher in Nürnberg, jetzt in der Stadtgallerie zu Mainz, zu erinnern. Das Feld für diese Auffassungsweise ist unberechenbar reich. Besonders in Stoffen aus dem täglichen Leben; wie sich denn auch die Genremalerei vorzugsweise dergleichen concentrirtere Scenen zur Aufgabe macht. Die rein epische Form jedoch bleibt in allen diesen Kreisen nur insofern bewahrt, als das äußere Local und Geschehen, Benehmen, Thun und Erdulden der Individuen, überhaupt ein Zustand oder Conflict in seiner realen Zuständlichkeit festgehalten und ausgemalt erscheint. Ein lieblichstes Bildchen dieser Art von Teniers ist ein Juwel der Berliner Gemäldesammlung. Neben einem runden Tische frank und frei in voller Lebenslust und Heiterkeit sitzt mit Stiefeln und Sporen der wohlbeleibte Meister selbst, die Baßgeige spielend; er strengt sich nur mäßig an, und doch hat es ihn bei der Hitze des Sommertags warm

gemacht. Es ist aber eine wohlthätig gliederlösende Wärme, und links am Boden, in den Vorgrund gerückt, blinken in großem irdenen Wassergefäß kühlgehaltene köstliche Flaschen. Zur rechten Seite hinter dem Tische sitzt die Hausfrau, mittleren Alters, gesund, durchaus fröhlich, ein Notenbuch vor ihr, aus dem sie noch eben gesungen, bis jetzt der aufwartende Knabe, der im Glase den perlenden Wein herbeibringt, ihren Blick auf sich gezogen hat. Zwischen Vater und Mutter steht der Sohn, ein derber ungezwungener Bursch, nach seinen Noten, die er vor sich hält, mit allem Eifer schreiend. Dahinter rosenumranktes Gemäuer; ein Affe springt spielend darauf umher; dann schließt sich die Thür des Wohnhauses an, in der horchend ein älterer Freund, um nicht zu stören, scheint stillgestanden zu sein. Endlich im freigelaßenen Hintergrunde, auf der entgegengesetzten Seite, flüchtig nur angetuscht, ein Kanal und das Dorf mit Kirche, Thurm und Baumgruppen. Der Ausdruck, die Mienen aller Personen sind so lebendig als möglich im Charakter der Scene, und doch das Ganze, obschon auf wenige Individuen in beschlossener Composition eingeschränkt, weder lyrisch noch dramatisch. Die reine Luft, die ländliche Stille, die behagliche Nachmittagszeit, Gesang und Geigenspiel bei erquicklichem Rebenfaft, das Sorglose und Heitre, Idyllische und Glückliche, nicht eben Reiche und Vornehme, aber Reichliche, Wohlhabende, Behäbige des zutraulichen Familienvereins bleiben die durchgängig auf alle vertheilten Grundzüge.

Sobald sich hingegen die Darstellung vom Aeußeren ab auf den vorwaltenden Ausdruck des Innern hinüberwendet, und dieß individuelle Empfinden, Betrachten, Entschließen, Handeln, Triumphiren oder Untergehn in der vollbrachten That zum Mittelpunkte werden läßt, stehen wir bei einfachen Situationen bereits auf dem Sprunge zur lyrischen, bei Conflicten zur dramatischen Auffassungsweise.

Sechste Vorlesung.

In welchem Grade die Malerei selbst innerhalb des epischen Kreises einen zugleich lyrischen Ausdruck fordre, ist bereits angedeutet. Bei der nächsten Aufgabe aber, Thaten und Begebnisse von Innen her zu beseelen, bleibt das lyrische Element nicht stehn, sondern erhebt sich ebensosehr zur selbstständigen Grundform der gesammten Conception und Darstellung. Dieß Unternehmen würde durchaus gewagt sein, wenn nicht die Hülfsmittel in der That die Schwierigkeiten überböten. Das Hinderniß liegt in der äußeren Erscheinung, welche der Maler, indem er sie vollständig beibehält, durchgängig dennoch zur innern Erscheinung umwandeln muß. Und nicht die menschliche Gestalt allein; auch ein umgebendes Local, Baulichkeiten, die landschaftliche Natur, genug das an und für sich Sinnliche und Objective selber. Die Förderung haben wir in den Punkten zu suchen, die ich als Hauptunterschiede der Malerei und Sculptur gleich anfangs durchnahm. Sie sind im Princip der Farbe, und näher des malerischen Colorits begründet. Die Farbe erst bringt das athmende Leben zum Vorschein; wo aber Lebendigkeit als wirkliches Leben vor's Auge tritt, ist auch schon Seele, Empfindung ausgedrückt, bewußtlose wie geistig bewußte Subjectivität. Ferner sahen wir individualisirt die Farbe auch der äußeren Gestalt nach, und je mehr sie sich reichhaltiger geltend macht, je weiter geht sie zu belebendem Particularisiren fort. Schon hiemit aber ist nicht das Allgemeine als solches, die Substanz der Sache, ihr vornehmlichstes Gebiet, sondern dieß Allgemeine, wie es als besonderes Individuum lebendig da ist, und näher als einzelnes geistiges

Selbst, das nun auch in seinem äußeren Dasein nicht das Wesentliche und Allgemeine, sondern sich, dieß Eine Subject zu erkennen giebt. Wenn daher die Malerei, als bildende Kunst, architektonisch und sculpturartig verfahren, oder auch in ihrem eigenthümlicheren Charakter das Aeußere in seiner particulären Existenz, das Innere in seinem Thun und seinen Begegnissen vor die Anschauung stellen kann, so ist ihr dennoch gleichmäßig der entgegengesetzte Weg offen. Sie darf sich das individuelle Innre zum Gegenstand wählen, und was sie von Gestalten schildert, zu solcher Durchsichtigkeit erhellen, daß jede Form, jeder Zug gleichsam zum Auge wird, aus dem uns ein innerstes Leben entgegenblickt, und dem wir auch unsrerseits in's Tiefste der Seele hineinschaun. Vermöchte sie dieß nicht, so hätten wir sie im Vergleich mit der Sculptur nicht als Hauptkunst für christliche Gegenstände erklären können. Denn im Christenthum gerade macht die Subjectivität, die Vermittlung alles Allgemeinen und Objectiven mit dem persönlichen Inneren, in Gott und Menschen die Grundform aus.

Entschließt sich aber die Malerei zu lyrischen Aufgaben, so muß sie vor allem nun auch das beseitigen, was ihre Darstellungen dem Epischen zuführt. Den vorherrschenden Ausdruck des Substantiellen als solchen in seiner einfachen Allgemeinheit, wie in seiner realen Ausbreitung zu einer verwirklichten Totalität, und das Uebergewicht des äußeren Thuns und Geschehens. Dann erst wird sich das subjective Innere, ohne aus sich heraus in die thätige Verflechtung mit den Außendingen und deren Verhältnissen einzutreten, für sich genommen in Stellung, Blick, Geberde, in jedem leisesten und bezeichnendsten Zuge eröffnen. Hierbei darf jedoch, sollen die lyrischen Situationen ihre volle Lebendigkeit gewinnen, eine mannichfaltige äußre Umgebung nicht fortfallen. Die Malerei würde sich ihres besten Vortheils entschlagen, wenn sie nicht ihre lyrischen Scenen gleichfalls in concreter Wirklichkeit wiedergäbe. Denn jeder innerste Zustand hat ein zugleich äußeres Dasein. Ihre Stellung ist hierin die umgekehrte der lyrischen Poesie, welche zwar Empfindungen und

Vorstellungen in rein innerlicher Weise aussprechen kann, wo es sich aber um Außengestalten handelt, deren Erscheinung ebensosehr das durch sie hinergoßene Leben der Seele wiederzuspiegeln fähig ist, mit ihren Schilderungen an die Einbildungskraft appelliren muß, statt der wirklichen Kunstanschauung die Sache selber zu bieten. Die Poesie hat die Schwierigkeit, uns auch in der Lyrik oft genug in die Außenwelt einführen zu sollen, der Malerei dagegen fällt die entgegengesetzte Aufgabe zu, die realen Formen und Gestalten, je vielseitiger sie sich im Elemente derselben bewegt, um so vollständiger zum Ausdruck des innern Lebens zu nöthigen. Dieß ist nur möglich, wenn der Künstler selbst die sichtbaren Gegenstände ganz in lyrischem Sinne und Geist concipirt und ausgeführt hat. Nur dann wird er bemüht gewesen sein, sie nicht nur ihrer eigenen Gestalt und Erscheinung wegen auszubreiten, sondern die lyrische Grundstimmung auch durch sie hindurchgehn zu lassen, und damit den lyrischen Eindruck auf den Beschauer eher zu verstärken als zu hindern. Vermag sich der Maler zu so lyrischer Vertiefung nicht zusammenzunehmen, so wird die äußere Umgebung seiner übrigen Figuren, statt einzuklingen in die Musik der Seele, entweder durchaus störend werden, oder doch wenigstens ein gleichgültiges kaltes Außenwerk bleiben.

Für die menschliche Gestalt, für das thierische Leben giebt man solch eine Lyrik in der Malerei, wenn auch mit Widerstreben vielleicht, doch aber am Ende wohl zu. Das Gleiche werden dagegen für die landschaftliche Natur die Meisten läugnen. Gewiß mit Unrecht. Schon in ihrem Naturdasein kann eine Landschaft bald episch, bald lyrisch erscheinen, und mehr noch vermag die Kunst sie in beiden Formen aufzunehmen. Ich darf diese Behauptung nicht unerörtert lassen. Episch würde ich eine Landschaft, in der Natur selbst schon, in nachstehenden Fällen nennen.

Einerseits, wenn sich in allen Gebilden und Formen der organisirende Typus, der ihr zu Grunde liegendes Wesen abgiebt, in schärferer aber allgemeiner Charakteristik geltend macht.

Die particuläre Gestalt, welche ihr Entstehen mannichfach wechselnden Umständen und relativen Mittelursachen verdankt, gewinnt dann keinen freien Spielraum. Das Individuelle der Form tritt, weil es von den durchgreifenderen Zügen überherrscht wird, zurück. Die substantielle Architektur gleichsam im Bau der ganzen Landschaft hebt sich heraus. In höheren Gebirgsgegenden z. B. in Sandwüsten von regelmäßigen Winden bestrichen, kommt dieß häufig zum Vorschein. Der Natur es in Macht und gründlicher Wahrheit der Form hierin gleichzuthun ist nur wenigen Malern gegeben. Everdingen hin und wieder erhebt sich zu so männlichem, epischem Ernst.

Andrerseits giebt es Gegenden, die ein Totalbild landschaftlicher Natur vor uns ausbreiten. Unermeßliche Aussichten von hohen Bergen. Dicht um uns Urgebirg mit Rücken, Kuppeln, Klüften, dann Uebergangsschichten, waldiges hügliches Land, fernhin die Ebene endlich, der Silberfaden des Stroms hindurchgewunden, und nun die Spitzen der Städte hier und dort, näher die Dörfer, die einsamen Bauden, die düstern Holzungen. Es ist die ganze Natur, die vor uns liegt. Ueberall, wo wir Gebirg und Ebene, Waldung, Wiesen, Stadt und Land vor uns sehn, läßt sich dieser zweite epische Charakterzug bemerklich machen. Und das Eine und Andre kann sowohl in friedlichen Natursituationen vorkommen, als sich auch im Kampf der Elemente unter Sturm und herantobenden Gewittern zeigen. Das Meer besonders mit felsigten Ufern und schäumender Brandung ist für's Letztere geeignet.

Als dritten wichtigen Punkt will ich nur noch den Umstand anführen, daß die landschaftliche Natur durch Jahres- und Tageszeit, Verschiedenheit des Clima's, der Witterung u. s. f. sich gleichfalls in einem reichhaltigen Wechsel einzelner Situationen befindet. Giebt nun solch ein besonderer Zustand, der in Beleuchtung und sonstigen meteorologischen Einflüssen vorübergehender Art sein kann, einer Landschaft in den oben bezeichneten Fällen ihren näheren Charakter bis zu momentanen physiognomischen Zügen hin, so braucht dadurch das Epische noch keines-

weges zerstört zu werden. Es tritt nur in bewegtere Lebendigkeit herein. Besonders in der wirklichen Natur, die weder durch flüchtiges Lichtspiel noch durch tiefer eingreifende Umstände den Grundcharakter ihrer Formen, wo er sich überhaupt in seiner geltenden Energie sichtbar gemacht hat, in wesentlichen Punkten verändert, durch die Besonderheit aber der Situation, in der sie sich darstellt, an Individualität und Belebung nothwendig gewinnen muß. Der Künstler, der solch eine Scene auffassen, und dennoch im gediegneren Sinne des Worts episch bleiben will, findet schon größere Schwierigkeiten zu überwinden. Denn hebt er die vergänglich augenblicklichen Züge heraus, welche nur den besonderen Situationen angehören, so zerstört er allzuleicht dadurch die allgemeineren Grundzüge; legt er dagegen auf diese das Hauptgewicht, so verschwindet ihm wieder jenes individuelle Leben, das durch die bestimmte Scene bedingt ist. Beides zu verbinden und in dieser Einigung das jedesmal richtige Maaß zu treffen zeugt von einer Meisterschaft der Auffassung, wie sie in unserem Kreise selbst Ruisdaal nur in solchen Werken bekundet, in denen er seinem großartigen Nebenbuhler Everdingen, wenn auch kaum gleichkommt, doch aber nahesteht. Die Natur jedoch selber hält nicht überall ihre substantielleren Formen fest, sie gönnt im Gegentheil in Wolkenbildung, Local, Hügelung und Fläche, Stellung und Wuchs der Bäume und des Gesträuchs, im Lauf der Quellen und Windung der Ströme und Ufer auch der particulären Eigenthümlichkeit der Gestalt und Farbe eine ungemessene Breite. Diese nun kann sich der Künstler gleichfalls in größerer oder geschlossenerer Totalität innerhalb solch einer bestimmten Situation und von ihr zusammengehalten zur Hauptaufgabe machen und dennoch episch bleiben, wenn er sich angelegen sein läßt, die naturbelebte Außenerscheinung vorzugsweise in's Auge zu fassen und wiederzugeben.

Bis hieher glaube ich noch der Beistimmung allenfalls gewiß zu sein. Lassen Sie uns deshalb gleich auf den entgegengesetzten Hauptpunkt losgehn. Es giebt sentimentale Dichter, die mit ihren empfindungsschwächlichen Schildrungen der Natur

realen Gemüthern Natur und Poesie nur allzuoft verleidet haben. Ihnen ähnlich könnte ich auch Maler nennen, denen es in ihren Landschaften weniger auf die echte Naturform und Farbe als vielmehr darauf ankommt, Stimmungen der Seele, tiefe Schwermuth, Verlassenheit, unergründliche oder auch vielleicht grundlose Trauer subjectiv zu schweigendem Ausdruck zu bringen. Von diesen Abirrungen soll hier nicht die Rede sein; es handelt sich vielmehr um die eigene Lyrik der Natur selbst.

Schon früher habe ich darauf hingedeutet, daß die Natur in ihrer Gesammtheit als Organismus zu fassen sei. Den Gipfel dessen aber, was wir in ihr sonst wohl mit Unrecht als schlechthin unorganisch zu bezeichnen gewohnt sind, bildet die Landschaft, die, je concreter und einheitsvoller, um so lebendiger in eigenthümlicher Oertlichkeit vor uns liegt. Als lebendig nun vermag kein Naturgegenstand zu erscheinen, in welchem sich nicht ein Element der Seele regt, und von Innen her die Außenform bestimmt und abschließt. Die unmittelbare Gegenwart dieses Innern in seiner leiblichen Existenz, macht allein die Lebendigkeit aus, wo und wie sie auch immer zum Vorschein kommen möge. Nur das Innerlichkeitslose schreckt durch den öden, kalten Eindruck des absolut Todten zurück. In Bezug hierauf dürfen wir auch für die landschaftliche Natur zwei Seiten unterscheiden; die äußere Erscheinung und deren Innres, Gestalt und Seele. Beide müssen in der Wirklichkeit wie in der Landschaftsmalerei immer vorhanden sein. Je nachdem sich aber das eine oder andre Element als Hauptbestimmung herausstellt, erhält die Landschaft epischen oder lyrischen Typus. Lyrischen, wenn alle einzelnen Gebilde nicht nur sich selbst als äußerliche Formen geben, sondern das aus sich herausscheinen lassen, was sie hervorrief, sie wachsen und gedeihn, verkümmern und hinsterben läßt. Wie oft sagen es uns die Dichter, daß ihnen die Wellen der Bäche, das Flüstern und Rauschen der Bäume, der Duft der Blumen, der Zug der Wolken, der Glanz der Gestirne, der Hauch des Windes ihr geheimstes Wesen erschlössen. Dieß Wort

müßte als Einbildung und eitle Pretension spurlos an uns vorübergehn, wenn nicht ein wirkliches Factum zu Grunde läge.

Reicher noch als die Erde und andre Planeten ist jede Landschaft ein *Individuum* mit bestimmtem Charakter und sprechender Physiognomie. Das Einigende in ihr, das alle einzelnen Gebilde zusammenhält, durchdringt, und zu dem *einen* landschaftlichen Charakter ausprägt, das ist es, was ich als ihre individuelle Seele bezeichnen möchte, deren speciellere Zustände dann theils aus dem Zusammenhange mit dem allgemeinen Naturorganismus, theils aus dem besondern Leben dieser einzelnen Localität selber entspringen. Wir können solche climatisch wechselnde Tages- und Jahressituationen, als innre genommen, landschaftliche Naturstimmungen, und höher hinauf, bei Kampf und Bewegung, Leidenschaften nennen. Wenn der Sturm daherfährt, die Wasser brausen, wenn der gepeitschte Gischt in die Lüfte spritzt, die Zweige und Baumstämme knarren, seufzen, zersplittern, dann reden wir nicht umsonst von der *Wuth* des Sturms, von dem *Zorne* des Meers. Es ist dieß zwar kein sich selbst empfindendes Leben, nichts *für sich* Subjectives, wie die thierische und menschliche Seelenstimmung oder Leidenschaft, aber doch ein Innres, das, als Naturseele gerade dieser und keiner anderen Gegend, die Landschaft jedesmal zu einem selbstständigen Ganzen rundet, zu einem einzelnen Zustande concentrirt, und von der Stimmung dieser Situation aus für die Charakteristik der Gebirgsart, Hügel, Ebenen, des Baum- und Buschwerks, der Gräser und Kräuter, der Beleuchtung und Färbung die belebende Individualität abgiebt. Stehn wir vor einer Gegend, in welcher solch eine Stimmung und Seele aus jeder Form und Färbung hervorschaut, so ist uns es häufig, als fühlten wir mit, wie der Natur in diesem Augenblick zu Muthe ist, oder als könne sie uns eine ganze Geschichte erzählen, von dem, was ihr begegnet und wodurch sie geworden, was sie ist. Und jemehr wir der Natur ins Herz sehen, desto mehr Poesie erhält sie für uns. Die Plastik der Form als solche verleiht der Landschaft noch kein malerisches Leben; erst das Hervorbrechen ihrer gehei-

men Stimmungen vermag dieß in Zügen, die sich durch Farbe mehr als durch Form zum Ausdrucke bringen. Solchen Seelenblick zu treffen, durch den auch die Landschaft zum Antlitz wird, in das wir sympathetisch Aug' in Auge blicken können, bleibt ein durchaus wesentlicher Punkt für den Maler. Ohne diese Gabe der Auffassung werden seine Bilder bei aller sonstiger Meisterschaft leblos und oberflächlich. Doch eben weil die landschaftliche Natur nicht zum Gefühl ihrer selbst gelangt, sondern, für sich selber verschlossen, in dem bloßen Bestreben der Aeußerung stehn bleibt, will ihr Inneres mitempfindend gesucht sein, und eröffnet sich dem allein, welchen ein langvertrauter Umgang, eine treue liebende Verbrüdrung mit ihr geeinigt hat. Ist dieß aber geschehn, dann wird jeder besondere Beleuchtungsmoment, jede Tageszeit mit ihren stummen Blicken um so verständlicher, als sich in der That auch durch diesen Kreis der Natur das schon hindurchbewegt, was reicher allerdings und empfundener durch die Seele der Thiere zieht, bis es sich im Menschen zu selbstbewußtem Leben entfaltet und klärt. Schwermuth, Frieden, Stille, Groll und Sanftmuth, Aufruhr und Beruhigung. Daß wir uns Eines Wesens finden mit der Natur, daß wir sie als ein Gegenbild unseres eigenen Innern fühlen, das bringt uns die Natur so nahe, läßt uns ganz mit ihr verwachsen, und macht es uns möglich, ihr eigenstes Dasein neu aus uns, von dieser mitempfindenden Liebe getragen, wieder hervorzubringen. Weshalb auch die Griechen Wind, Meer und Wellen, Quellen und Ströme, die gesammte Natur und ihre einzelnen Zustände und Gewalten menschlich durften zu Göttern und Göttinnen individualisiren. Dieß wären thörichte Mythen, wenn die Natur nicht ein dem Menschen verwandt bewegtes oder stilles Inneres in sich trüge.

Es wird jedoch Zeit sein, nach dieser Episode zu unserem eigentlichen Gegenstande wieder zurückzukehren. Zu jener klareren Lyrik nämlich, in welcher die Malerei sich als Ausdruck der thierischen Seele und vor allem des menschlichen Gemüths, theils

innerhalb ihrer epischen Auffassung, theils neben derselben theils in selbstständiger Unabhängigkeit ausbildet.

Sehen wir auf Hauptwerke der älteren deutschen und niederländischen Epochen, auf das Cölner Dombild oder die Eyckische Anbetung des Lamms, so kann es, wenn wir nur die einzelnen Gestalten für sich betrachten, durchaus zweifelhaft werden, ob wir es mit einer epischen Darstellung zu thun haben oder nicht. Jedes Individuum scheint, thatlos dastehend, nur sich selber auszusprechen, es scheint mit Gott zwar, aber mit seinem Leben in Gott beschäftigt. Die Ritter und Pilger, die Büßer auf den Eyckischen Altarflügeln z. B. ziehen fort und fort; was um sie her vorgehn mag, bemerken die Meisten kaum; ein unsichtbares Ziel schwebt ihnen vor dem Auge der Seele, und darauf allein ist all ihr Sinnen und Empfinden, ihre ganze Gegenwart, alle Erinnrung, alle Hoffnung gerichtet. Der Ausdruck ist so lyrisch als möglich. Und dennoch greift die epische Conception über dieß Element so bewältigend wieder fort, daß die vielen einzelnen Individuen und Charaktere mit ihrer Lebensgeschichte auf dem schweigenden Antlitze nicht für sich auftreten, sondern, wie wir schon sahen, nur als Menschen gelten sollen in der christlichen Menschheit. Sie stellen durch sich ein Höheres, Allgemeineres dar, das nicht in sie, sondern in welches sie aufgehn. Das Gleiche findet umgekehrt bei Begebenheiten statt. Auch hier darf der Ausdruck des innern Lebens nicht fehlen, das Ganze aber wird seiner äußeren Erscheinung und That nach gefaßt, und das Innre als solches kann den bestimmenden Zweck der Auffassung noch nicht abgeben.

In allen diesen Fällen besteht eine Hauptschwierigkeit darin, die epische und lyrische Seite nicht auseinander fallen zu lassen, sondern letztere immer wieder dem epischen Grundcharakter einzuverleiben. Obschon es Werke giebt, bei denen es sich schwer entscheiden läßt, ob sie aus lyrischer oder epischer Conception hervorgegangen seien; so sehr hält das eine Element dem andern das Gleichgewicht. Dieß darf uns nicht irre machen. In der christlichen Kunst erhebt sich das innre subjective Leben über-

haupt zu durchgängiger Wirksamkeit, und darf selbst innerhalb der epischen Objectivität die Plastik derselben lyrisch verinnigen.

Zweitens tritt die malerische Lyrik neben die epische Auffassung ohne dadurch die Einheit des Kunstwerks zu stören. Diese Scheidung wird besonders durch die christlich religiösen Stoffe bedingt und gerechtfertigt. Gott Vater, Maria mit dem Kinde, Geburt, Kreuzigung, Grablegung, überhaupt die wesentlichen Momente in Christi Leben sind die ewigen Gegenstände der Anbetung, die Gelegenheit der innern Conversion und heiligenden Versöhnung. Das einzelne Individuum, irdisch in Gestalt und Charakter, steht ihnen zunächst gegenüber; es erhält die schwere Aufgabe, sie gläubig in sich aufzunehmen, und das eigene Herz und Leben dem Wesen, Leben, Sterben und Auferstehn Gottes gemäß zu machen. Jede Religion hat diesen Gegensatz, der im Christenthum nur deshalb schärfer zur Sprache kommt, weil hier der einzelne Mensch an sich selbst zwar dem Keime seiner Bestimmung gemäß als unendlich gilt, doch das Ziel erst erreichen kann, nachdem er den Weg der Trennung von Gott und Bekehrung, länger oder kürzer, in schwererem oder leichterem Siege entlang gewandert ist. Damit ist schon durch den Inhalt selbst der Unterschied gegeben jener ewigen Gegenstände, die objectiv in ihrer allgemeinen Natur können episch gefaßt werden, und des subjectiven Gemüths, das sich ihrer innerlich bemächtigt, sich davor beugt, und im Schmerze des eigenen Unwerths Buße thut, oder sich im Einklang der Liebe beseligt fühlt. Besonders die katholische Kirche hat schon in ihrem Cultus selbst sowohl diese wirkliche Scheidung als auch deren Vermittlung ausgebildet. Doch ein näheres Beispiel wird die Sache besser erklären. Wie oft sehen wir nicht auf Bildern früherer Italiener Maria auf dem Throne mit dem Kinde; Heilige umher. In einem großen Altarblatte nun von Luigi Vivarini, das zu den schönsten Resten der älteren venetianischen Schule gehört, erscheint dieselbe Situation noch durchweg episch. Statuen der Frömmigkeit gleich stehen alle Gestalten wie in unbeweglichem Glauben verewigt da; nicht ihr eigenstes Herz, die

Heiligung durch Gott und die thronende Mutter sprechen sie aus, und rufen der Gemeine zu, an solcher plastischen Religiosität ein Vorbild zu nehmen des ähnlichen unerschütterlichen Glaubens. Hier hat sich das Element eigentlicher Lyrik noch nicht freie Bahn gebrochen. Sie regt und bewegt sich nur außerhalb des Bildes in denen, deren religiösen Sinn zu erwecken, dieß kirchliche Kunstwerk aufgestellt war. In anderen Gemälden umgekehrt drückt sich in den isolirt umher gruppirten Heiligen gerade die subjective Andacht, die tiefe Reue und Zerknirschung, das Entzücken und die Lust beim Anblick der Jungfrau und des Sohnes aus, während nur Maria mit dem Kinde, erhöht wie zur Anbetung, in ihrem ganzen Habitus zeigt, der Künstler wolle sie absichtlich als epischen Gegenstand jener Empfindungen aufgefaßt wissen und dargestellt haben. Und dadurch fällt das Kunstwerk ebenso wenig ohne höhere Einigung auseinander, als in der Religion Individuum und Gott. Denn die lebendige Beziehung des subjectiven Herzens auf den Inhalt seines Glaubens und Hoffens verbindet beide Seiten, die sich hiedurch allein zur echten Totalität ergänzen. Beim nächsten Blicke könnt es zwar scheinen, als sei hier nur dasselbe geleistet, was ich so eben in der Eyckischen Anbetung des Lamms als rein episch bezeichnete. Der wesentliche Unterschied aber ist nicht zu verkennen. Denn der epische Grundzug, daß die einzelnen Gestalten, wie sehr sie auch in ihrer innern Bewegung gefaßt sind, dennoch nur als Eine Gemeinde von derselben Empfindung, dem gleichen Zwecke beseelt, als Ganzes und in dieß Ganze versenkt erscheinen sollen, bleibt bei jener lyrischen Conceptionsart gänzlich fort. Jedes Individuum giebt nur sich selbst, sein eigenes abgeschlossenes Innres, das außerdem in keinen weiteren Vorgang von Begebenheiten verflochten ist.

Nach einer anderen Seite hin verwandeln sich auch Situationen, in welchen sonst rein episch die äußere Seite des Geschehens zur Grundform genommen wird, in das ähnliche Herzutreten einer malerischen Lyrik. Doch sind auf diesem Standpunkte zunächst die epischen Vorgänge größtentheils die Haupt-

sache, indem nur einzelne Figuren sich in lyrischer Empfindung oder Betrachtung, als Zuschauer gleichsam, in sich zurückziehn, oder, directer getrennt, selbstständig danebenstehn. Für den letzteren Fall eignet sich vornehmlich die Eintheilung in Mittelbild und Flügel. Die Haupttafel stellt dann die eigentliche Scene in ihrem lebendigen Geschehen dar, die Flügel entweder den Donatar mit den Seinigen, der Frau, den Söhnen und Töchtern, meist mit ihrem Schutzpatron; oder sonst auch, ohne den Donatar, bald mehrere, bald einzelne Heilige. Dieser Kunstgebrauch, der sich, wie ich glaube, bei den Niederländern weit länger als bei den Italienern erhalten hat, mag äußerlich aus dem Bedürfnisse entstanden sein, die Kunstwerke durch sorgliche Verschließung vor Sonnenlicht, Kerzendampf und dem Duft des Weihrauchs besser zu verwahren, und sie dem Genuß der Andacht nur zu feiertäglicher Bewundrung zu öffnen. Dem Künstler aber gewährt der größere Raum den Vortheil, eine reichhaltige Conception nach allen ihren Theilen hin zu sondern und doch zu Einem Ganzen zusammenschließen zu können. Episch durch Ausbreitung des Hergangs; lyrisch dadurch, daß nun auch der subjective Eindruck, den der religiöse Gegenstand hervorrufen soll, in die Darstellung selber hineingezogen erscheint.

Dieß Nebeneinander lyrischer und epischer Elemente jedoch läßt noch die Lyrik nicht in ihrer eigensten Entwicklung zu Stande kommen. Um diesen Punkt zu erreichen, muß sie sich drittens ganz von der epischen Auffassung lossagen, und deshalb vor allem die bisher geschiedenen Seiten in lyrischer Weise selbst vermitteln, indem sie den immer noch episch dargestellten Theil nunmehr gleichfalls zu so lyrischem Ausdrucke aufschließt, daß derselbe gegen die eigentlich lyrisch gehaltenen Figuren keinen festen Unterschied zu bewahren vermag.

Für die specielleren Standpunkte wollen wir uns auf folgende Hauptfälle beschränken.

Ich führte oben bereits Madonnenbilder an, in welchen Maria mit dem Kinde ausdrücklich als substantieller Gegenstand lyrischer Anbetung und Andacht aufgefaßt wäre. Dieß ist zum

Theil noch in Raphael's berühmter sixtinischer Madonna der Fall. Umgekehrt nun kann aber auch Maria zu lyrischem Ausdrucke kommen, wenn in ihr die liebende Mutter, oder die scheue Jungfrau hervorgehoben ist, die ihrer innersten Empfindung nach sich das Kind, das sie unter dem Herzen getragen, das sie in Armen hält, nicht anzueignen vermag, da sie als irdisches Weib, ob rein zwar und ohne Schuld, sich doch der Heiligkeit des Himmels gegenüber in Sünde, in Buße fühlt, oder in tiefes Sinnen über das Geheimniß verliert, daß sie, die Erdgeborene, den Sohn des ewigen Gottes soll empfangen und geboren haben. Und auch Christus kann in derselben Art aus jener epischen Objectivität zu kindlicher Empfindung seiner selbst erweckt sein, und sich nun voll tröstender Liebe zur Mutter wenden, oder auf die Umherstehenden blickend, voll Schmerz erscheinen über den menschlichen Unwerth, und doch voll Liebe für dieß Geschlecht, um dessen Sündigkeit willen er selber Mensch ward, und leiden wird, und auferstehn und sein Richteramt üben. Dann geht ein und dieselbe lyrische Ausdrucksweise durch das ganze Werk. Es giebt aber dennoch viele Gemälde, bei welchen auch in diesem Falle die Entscheidung wiederum zweifelhaft wird. Wenn nämlich durch die Menge und Verschiedenartigkeit der dargestellten Individuen, obschon sich in ihnen kein äußerer Vorgang entwickelt, eine epische Totalität zu entstehn scheint. Ich weiß hiefür als Norm der Beurtheilung nur zu wiederholen, daß ich die Auffassung auch dann noch lyrisch nennen würde, wenn in allen Figuren weniger das sich als Hauptseite des Ausdrucks herauskehrt, was das gemeinsam Wesentliche und zusammenhaltend Gleiche ihrer Empfindungen ausmachen kann, als vielmehr das isolirtere Innre jedes Individuums für sich. Dann allein bekundet der Künstler, er habe in die Tiefen des subjectiven Gemüths hinabsteigen, und sich den Ausdruck derselben in Blick, Stellung und Geberde zur Aufgabe machen wollen. Hiebei bedient er sich in seinem Gebiete desselben Rechtes, das auch der lyrische Dichter nicht aufgiebt, wenn er über denselben Gegenstand aus der gleichen Grundstimmung heraus einen Kreis

nüancirter, gesteigerter, ja oft selbst entgegengesetzter Empfindungen zur Sprache bringt. In ein und derselben Figur vermag dieß der Maler nicht. Er schafft sich deshalb für die einzelnen Stadien des Ausdrucks besondere Gestalten, die er selbst auch in Unterschiede der äußeren Situation versetzen kann, indem er die Eine lesend darstellt, die Andere betend aufs Knie gesunken, die Dritte in ruhiger Betrachtung hinausschauend, oder wie es sich sonst am passendsten erweisen mag. Naturumgebung, Bauwerke, überhaupt alles, was für Auge und Gemüth auch innere Scenen verlebendigen kann, braucht außerdem nicht fortzufallen.

Das Epische aber, das sich dem lyrischen Ausdruck gegenüber zeigte, war zweitens auch irgend ein äußeres Begebniß. Die Kreuzigung etwa, welche besonders in Bildern aus der westphälischen Schule mit einer Fülle von Episoden, mit dem Auszuge aus Jerusalem, der Kreuztragung und Höllenfahrt, als Vor und Nach der Hauptscene, früher in bunterer Verwirrung, später in klarerer Sondrung und Verbindung der Gruppen ausgeführt wurde. Der größte Theil der Figuren erscheint hier dem Hergange des Ereignisses mithandelnd durch äußerliche Geschäftigkeit einverleibt; andere dagegen drücken nur die Empfindung und Betrachtung aus, die bei dem, was sie vor sich sehn, in ihnen aufsteigen. Sollen nun dergleichen Scenen ausschließlicher lyrisch werden, so muß, wie schon angedeutet, erstens sogleich das vielseitige reale Thun und Geschehen abgestreift sein, und was noch als äußerer Vorfall gelten kann, darf sich zweitens nur in soweit geltend machen, als zur vollen Wirklichkeit des lyrischen Auftritts erforderlich ist. So sind bei der Rubens'schen Kreuzesabnahme zu Antwerpen fast alle Figuren mit Seele und Leib beschäftigt, den Leichnam des Herrn, hebend, tragend, hernieder zu lassen, und diese Art epischer Lebendigkeit bildet einen Grundzug des unvergleichlichen Werks. Die berühmte Kreuzesabnahme von Rogier van der Weyde, ehemals in der Bettendorf'schen Gallerie in Aachen, jetzt im Berliner Museum, kehrt die entgegengesetzte Seite heraus. Die Herabnahme ist schon vor sich gegangen, und das Halten des Leichnams, das jetzt noch

nothwendig wird, bleibt in Rücksicht auf Stellung, Bewegung und geistige Geberde so wenig die Hauptsache, daß es sich im Gegentheil als eine fast bewußtlos unwillkürliche Aeußerung der Liebe theils zu Christus, theils zu Maria erweist, die in entseelendem Schmerze hingesunken daliegt. Die ganze Kraft des künstlerischen Gelingens faßt sich zu dem Ausdruck der innern Theilnahme zusammen, des stillen Sinnens, der Klage, der Thränen und stummen händeringenden Verzweiflung. So erscheint der wirkliche Hergang als bloßer Anlaß lyrischer Aeußrung; ein Anlaß, der nun auch in Christus und Maria seinen epischen Typus verliert, indem sie gleichfalls noch selbst in Tod und Ohnmacht nur den innern Schmerz ausdrücken, der durch ihre Brust, als sie noch athmeten, hinzog. Dieser lyrische Grundton giebt dem Bilde die höchste Wirkung. Der Maler zeigt, mit so eignem tiefem Gemüth habe er den Gegenstand ergriffen, daß nun auch in seinen Gestalten die gleich innige Lebendigkeit der Empfindung sein wesentlicher Zweck sei. Und hierin steht er, dem Dichter gegenüber, im Vortheil. Auch dieser kann, lyrisch davon beseelt, solch eine Scene ihrem inneren und äußeren Vorgang nach schildern wollen. Er muß aber beschreiben, wo der Maler darstellt, und nichts ist menschlich ergreifender, als im Sichtbarsten nicht Gestalt und Farbe, sondern durch sie hindurch, und aus ihr heraus Seele und Gemüth still aber mächtig hervorbrechen zu sehn. Die echte Seelensprache der Gestalt ist künstlerisch voller als das sinnenlosere Wort.

Wir haben jetzt nur noch von einer letzten Art eigentlich lyrischer Situationen zu handeln. In ihnen ist jede Spur des Epischen dadurch getilgt, daß der Inhalt und Ausdruck der Stimmung durch keinen zugleich äußeren Anlaß gegeben, sondern rein aus dem Gemüthe selbst entsprungen erscheint; sei dieß nun wirklich der Fall, oder statt solcher Veranlassung nur ihr lyrischer Erfolg aufgefaßt.

Hiefür eignen sich besonders einzelne Gestalten, ohne weitere Umgebung. Guido Reni's Brustbilder des dornentragenden Christus oder der Mater Dolorosa sind in ihrer duldenden Klage

und himmelaufblickenden Schmerze von dieser Art. Als das Tiefste aber, was sich erreichen läßt, ist mir immer Dürer's Titelblatt zu seiner kleinen Passion in Holz erschienen; Christus mit der Unterschrift:

O homo sat fuerit tibi, me semel ista tulisse!
O cessa culpis me cruciare novis!

Einen mächtig hinstrahlenden Heiligenschein um das gesenkte Haupt; lange Locken über die linke Schulter hingeringelt, kräftiges Barthaar um Kinn und Lippen; die dornenumschlungene vorstehende Stirn, die Brauen, die edle feine Nase, der Mund,— alles in Schmerz; mit der rechten Leidenshand das seelenleidende Haupt gestützt; zusammengezogen, gebeugt die ganze Gestalt, sitzt er auf niedrigem Denksteine da, als sei er lebend aus dem Grabe gestiegen, und traure die langen Jahrtausende hindurch über die Sünde der Welt, die ihn nicht leiblich mehr, doch nun um so peinvoller geistig ohne Unterlaß in Banden schlage, geißle, verrathe und kreuzige. Es ist die vergangene Passion als unvergängliche Gegenwart. Ein dauernder Schmerz der Liebe, eine unaufhörlich anklagende Klage, ein ewiges Sinnen über das Mysterium der Sünde und Versöhnung, und doch zugleich durch so innige Seelenvertiefung der Schmerz des Einen wirklichen Sohnes in Stellung, Form und Geberde ausgedrückt, daß bei so scheinbar epischem Stoffe lyrischer nichts zu erfinden ist.

Auch die Portraitmalerei, mag sie das Individuum in seiner religiösen Weihe oder in seinem weltlichen Charakter ergreifen, ist einer ähnlichen Lyrik fähig, wenn sie den ganzen Menschen seiner subjectiven Concentration nach zum Gegenstand nimmt.

Für diesen gesammten Kreis nun bleibt eine *besondere* Situation jedesmal am günstigsten. Denn in ihr allein kann sich die subjective Seite vollständig wirksam zeigen, die, wenn sich im Gegentheil der allgemeine Gehalt des Individuums ausdrücken soll, eher zurücktreten als sich zur Grundform aufwerfen muß.

Der concrete Mensch jedoch erlebt selbst die innersten Zustände und Stimmungen des Gemüths nur innerhalb einer zugleich äußeren Wirklichkeit. Von dieser braucht der Maler keineswegs zu abstrahiren; wenn er nur, hier vornehmlich, Sorge trägt, daß sie noch mitlebender erscheint, als selbst das Local epischer Begebenheiten. Wie uns aus der täglichen Umgebung bekannter Individuen in geheimer Sympathie der Sinn ihres Lebens und Charakters entgegenspringt; wie Faust im süßen Dämmerschein von Gretchens Zimmer ausruft:

Ich fühl', o Mädchen, Deinen Geist
Der Füll' und Ordnung um mich säuseln,
Der mütterlich Dich täglich unterweist,
Den Teppich auf den Tisch Dich reinlich breiten heißt,
Sogar den Sand zu Deinen Füßen kräuseln —

so muß bei lyrischen Situationen das äußere Beiwesen nicht nur überhaupt gemäß sein, es muß im Gegentheil in seiner Weise die gleichen Zustände in sich hegen, die gleiche Empfindung mittheilen. Was dem Gesicht der Blick des Auges, das Lächeln des Mundes, das ist dann der lyrische Ausdruck der menschlichen Gestalt für die übrige Außenwelt. Doch diese schwierige Erfindung solch eines einstimmenden Locals ist immer nur die Sache großer Meister gewesen. Einfache Situationen bleiben hierbei das Beste. Wenn sie sich aber zu mehreren Figuren auseinander breiten, müssen diese sich gleichfalls nur als Umgebung darbieten, welche den subjectiven Ausdruck der Hauptgestalt um so klarer heraushebt. Von dieser Art z. B. ist im Berliner Museum, früher zur Gallerie in Sanssouci gehörig, eine Caecilia von Rubens. Die Heilige, in Rubens' Weise groß und massigt, sitzt in grünsammetnem Gewande vor der Orgel, der eine Sphinx zum Fußgestell dient; die Hände schweben noch über den Tasten; die Wangen wie von plötzlichem Roth der Begeisterung angeflogen, das Auge gen Himmel gekehrt, ersehnt die ganze Gestalt, die ganze Seele in heller, süßer Lust die Eingebung der Melodieen, die ihr von oben herniederfließen; zu ihrer Rechten lauschen in ähnlich erwartender Entzückung zwei Engel den ihnen

früher fast vernehmbaren Tönen, ein dritter, derberer Natur, klettert in kindlichem Uebermuth um das Gestell der Orgel, ein vierter von oben schwebt mit Blumen zu ihr herab; dahinter folgen links kirchliche Architektur in Rubens Baustyl, weiterhin spiegelglatte Säulen, zuletzt ein Blick in weite lachende Ferne. Jede Gestalt ist voll und kräftig in Form, doch Alles scheint wie aus Farbenduft lieblich verkörpert, geistig beseelt, Ein Leben, Ein Athemzug, erwartungsvoll angehalten, und um die Heilige, die Engel, die Säulen ringsüberall zittert ein leise bewegter Aether, als würde alles Dasein zu unsichtbaren Accorden, denen die Heilige horcht. Die Weihe und Wonne der musikalischen Seele, die, was sie im eigensten Innern hegt, von Oben zu empfangen gewiß ist, giebt den lyrischen Inhalt der Situation, und so zieht durch das ganze Bild ein still bewegter Gesang in Farbentönen hin, die in geistigen Wechselspielen tief und mild zu reinem Wohllaute ineinander klingen.

Siebente Vorlesung.

Wir haben einerseits die epische Grundform der Malerei zuerst in ihrer unentwickelten Sachlichkeit gesehen, die jedoch, weil sie den eigentlichen Gehalt alles menschlichen und göttlichen Lebens auffaßt, ihre Darstellung zweitens nun auch, um Gott und Christus her, im Himmel und auf Erden zu Scharen der Engel, Heiligen, Märtyrer, Laien und Priester ausdehnt, und drittens das religiöse und weltliche Dasein in Form wirklicher Begebnisse zu immer bestimmter abgeschlossnen einzelnen Situationen verkörpert.

Andrerseits durfte in der Malerei am wenigsten dieß epische Princip ohne die gleiche Auffassung der innern subjectiven Empfindung, Leidenschaft und Betrachtung bleiben. Wir sahen deshalb, wie die malerische Lyrik sich schon innerhalb der epischen Form selber zu regen beginnt, bis sie sich in ausdrücklicher Trennung dem Epischen gegenüber stellt, und es endlich vollkommen überwindet, um sich auf ihrem eigenen Boden selbstständig auszubilden.

Wenn nun aber die Malerei überhaupt schon das ganze Innre und ganze Aeußre umfaßt, und im Epischen die innre Seele in reales Thun und Geschehen hinausführt, im Lyrischen dagegen die Außengestalten jeglicher Art zum Ausdruck ihres unsichtbaren subjectiven Lebens zu lichten vermag, so scheint der letzte Schritt zur dramatischen Grundform herüber nicht nur leicht, sondern zur vermittelnden Ergänzung beider Darstellungsformen schlechthin erforderlich. Und welche Kunst, die Poesie ausgenommen, die wenigstens im Elemente der Vorstellung und

geistigen Anschauung von Außen nach Innen und umgekehrt herüber und hinüber treten kann, sollte besser als die Malerei im Stande sein, sich auch im Dramatischen hervorzuthun. Denn die Sculptur hat es zusehr mit dem Körperlichen und Dauernden, die Musik zusehr mit dem erscheinungslos Ideellsten und Subjectiven zu thun. So ist denn auch von dramatischer Ausführung malerischer Aufgaben besonders heutigen Tags vielfach die Rede. Dessenohngeachtet wird es nothwendig, vor dem Gebrauch dieses Ausdrucks, soll er nicht in ganz relativem Sinne genommen sein, von Neuem zu warnen.

Gemeinhin nämlich findet unbewußt eine schlimme Verwechslung statt, indem, wie schon oben bemerkt ist, ihrem Grundcharakter nach epische Scenen um keines anderen Grundes willen dramatisch heißen, als weil in ihnen Collisionen in gegenwärtiger Lebendigkeit vor Augen gebracht sind. Rubens vor Allem, dessen feurige Gewalt der Phantasie bei der Lust zu fast unwagbaren Extremen den Vergleich mit Shakespeare nahe legt, wird in *solchen* Werken am meisten als dramatisch gerühmt, in denen umgekehrt seine unnachahmliche Meisterschaft in *epischen* Compositionen die Spitze erreicht.

Um es mit Einem Worte zu sagen, man vermengt einerseits das Epische und Dramatische, weil man von der Poesie her mit dem Begriffe des Epischen sogleich auch die Vorstellung von beschreibender Erzählung vergangener Thaten mitbringt, ohne sich zu erinnern, daß auch der epische Dichter, wie es der Maler immer genöthigt ist, uns oft genug mitten in die Gegenwart des Geschehens hineinversetzt, und schon dadurch beweist, der Unterschied liege in wichtigeren Punkten, als sie der bloß zeitliche Boden des Praesens oder Praeteritum an die Hand giebt. Andrerseits sieht man das bloße Hinstreben zu dramatischen Zügen für eine schon wirklich dramatische Darstellung an, die zu schlechtem Ersatze da wiederum häufig unbemerkt bleibt, wo sie doch in der That, soweit die Malerei es erlaubt, zu Grunde liegt.

Ueber den eigentlichen Unterschied des Epischen und Dramatischen habe ich bereits das für uns Nöthige berührt. Es ist

daher nichts mehr übrig, als zuerst die Kennzeichen zu verdeutlichen, die in Gemälden auf ein Anstreifen an das Dramatische hinweisen, um dann zu sehn, in welchem Grade die Malerei befähigt sei, aus diesen Elementen das eigentlich Dramatische selber hervorzubilden.

Handlungen im dramatischen Sinne des Worts werden nicht nur von Individuen *ausgeführt*; sie entspringen zugleich aus der *innern* Gesinnung, dem Charakter, der Leidenschaft des ganzen Menschen, wenn auch die collidirenden Umstände, unter denen er sich entschließt und seine Zwecke durchsetzen will, als gegebene Voraussetzungen erscheinen. Nach dieser Seite kann schon das Hervorheben der innern Bewegungen bei allem Thun und Geschehn, das lebendige Dabeisein bei jedem Vollbringen, die Möglichkeit einer dramatisch beseelteren Darstellung enthalten. Dieß wird jedoch *zweitens* dann allein der Fall sein, wenn einestheils das Verweilen bei der äußeren Art der Thätigkeit, und besonders das überwiegende Ausmalen körperlicher Anstrengung, Kraft und Geschäftigkeit fortfällt, und statt dieser episch verleiblichenden Plastik sich schärfer die inneren Motive ausdrücken, durch welche ein Charakter kundgiebt, daß er nur seinen eigenen Zweck und Willen in's Werk richte. Anderentheils muß sich das scharenweise Auftreten von Individuen, die bei der Gleichheit ihrer Empfindungen und Leidenschaften Ein und dieselbe Masse bilden, sowie die episodenreiche Ausbreitung vielgestaltiger Gruppen vereinfachen und concentriren, so daß jeder Einzelne mehr für sich selber dasteht, und in seinem abgeschlossenen Interesse thätig erscheint. Endlich aber, da jedes dramatische Handeln sich nur um Collisionen dreht, muß der Conflict der Gesinnung, der That, des Charakters und seiner Aeußerung, der Umstände und Bedingungen als allein bewegender Mittelpunkt deutlich werden.

Doch auch hiemit noch ist die Sache nicht abgethan. Es bedarf der Ausbildung eines *dritten* Elementes. Die epische Form liebt die Entfaltung im Räumlichen, und wie das in sich Substantielle ihr wesentlicher Gehalt ist, stellt sie auch diesem

Inhalt gemäß vorzugsweise das Dauernde dar. Ergreift sie nun umgekehrt die momentane Bewegung, hält sie den flüchtig vorübergehenden Ausdruck fest, so liegt auch hierin eine Wendung zur dramatischen Form herüber. Denn das Drama treibt sich auf seinem beweglichen Wellenboden in schnell wechselndem Fortgang von Scene zu Scene, von Aeußerung zu Aeußerung weiter. Es hat den eilig verschwindenden Augenblick zu seinem Elemente, und das Jetzt, das es vor Augen stellt, muß, als Erfolg eines früheren, sogleich in ein späteres übergehn.

Wenn nun die epische Malerei diese dramatischeren Züge als Grundtypus aufnimmt, während auch die Lyrik ihre Individuen zu Entschluß und Vollbringen in Bewegung setzt, so könnte man, wie gesagt, die Malerei zu dramatischen Conceptionen und Wirkungen höchst geeignet, ja in einer Beziehung wenigstens, in Rücksicht auf sinnliche Gegenwart, der Poesie und Musik überlegen glauben. Welcher begünstigenden Vortheile sie sich aber auch erfreuen mag, die Hindernisse bleiben doch überwiegend. Collisionen verlangen die Darstellung ihrer vorbereitenden, hervorrufenden Umstände, des wirklichen herüber und hinübergehenden Kampfes, und vor allem den Anblick der endlich lösenden Aussöhnung. Kurz, das wahrhaft Dramatische, soll es gerundet sein, fordert einen Verlauf, eine Entwicklung von Zuständen und Charakteren. In diesem Falle erst führt es wirklich eine Handlung vor. Dieß vermag die Malerei in keiner Weise. Es bleibt ihr deshalb kein anderer Ausweg offen, als sich auf einzelne Scenen zu beschränken. Nun scheint zwar in Bezug hierauf zwischen epischen Begebenheiten und dramatischen Handlungen kein wesentlicher Unterschied statt zu haben; und wenn die Malerei zur Auffassung jener berufen sei, müsse sie, läßt sich behaupten, auch für diese die nöthigen Mittel finden. Dann werden aber wichtige Punkte übersehn. Erstens nämlich sind conflictvolle Begebenheiten überhaupt schon, die Passionsgeschichte, die Marter der Heiligen, Kriegsereignisse, Schlägereien und dergleichen mehr abgerechnet, im Ganzen von Malern nur in geringerer Anzahl ausgewählt worden. Zweitens

lassen sich aus diesen Gegenständen mit Glück hauptsächlich solche Situationen herausnehmen, welche ein entscheidender Abschluß sind; die bestimmte Todesart eines Märtyrers z. B.; oder welche mindestens einen festen Ruhepunkt geben, der bei schlechthin vorauszusetzender Bekanntschaft mit dem, was sich vorher und nachher ereignet hat, für sich schon genügend als Ganzes dastehn kann. Außerdem liefert die räumliche episodenreiche Entfaltung für die epische Conception vielfache Hülfsmittel, welche die dramatische Auffassungsart unbenutzt muß bei Seite legen. Drittens endlich kommt es gerade im Epischen, selbst bei conflictvollen Begebnissen, häufig weniger auf die Entscheidung an, als vielmehr die Art und Weise, in welcher der Kampf vor sich geht, das eigentliche Interesse ausmacht. Bei Schlägereien z. B. und selbst bei Schlachtstücken ist die Wuth und Leidenschaft, das tobende Gewühl, die Mannichfaltigkeit der Stellungen, Bewegungen u. s. f. meistentheils der wesentliche Zweck und Mittelpunkt. Handelt es sich aber darum, den endlichen Ausgang zu erkennen, so fehlen auch hiefür die Mittel nicht. Dramatische Auftritte bieten ganz andere Schwierigkeiten dar. Besonders in neuerer Zeit glaubt man häufig schon ein wahrhaft dramatisches Gemälde vor sich zu haben, wenn aus irgend einer Tragödie oder einem Schauspiel eine bestimmte Theaterscene herausgegriffen und in der Art etwa, wie sie von den besten Schauspielern müßte aufgeführt werden, isolirt ist. Es kann aber auch dann noch etwas nur Episches oder Lyrisches zu Stande gekommen sein. Jeder Auftritt, und ein Monolog selber, wird nur dadurch dramatisch, daß er einen Fortgang hat, daß sich ein Zwiespalt entzündet oder durchkämpft, ein Entschluß zur Reife gedeiht, daß sich überhaupt die geistige Lebendigkeit weitertreibender Bewegung kundgiebt, oder die endliche Entscheidung den lange genährten Streit beruhigt. Die Malerei nun ist bei ihrer Beschränkung auf einzelne Scenen, innerhalb dieser selbst wieder, nur auf Einen Moment gewiesen, dessen sie sich zu bemächtigen hat. Ist dieß ein bloßer Entschluß, so fehlt dessen collisionsvolle Ausführung, und was dramatisch scheinen könnte, bleibt in der

That nur lyrisch. Wie denn auch jedes Drama an und für sich schon seine lyrischen Ergüsse haben muß. So wäre also der Augenblick des ausbrechenden Streits der Charaktere oder die wirkliche Schärfe ihres Kampfes zu wählen. Hier schlägt aber die Collision oft auch zu augenblicklichem, äußerlichem Thun herüber, und der Maler geräth, wenn er sich hierauf concentrirt, sogleich in die epische Darstellung eines bloßen Vorgangs. Will er dieß nicht, gedenkt er im Gegentheil ganz den dramatischen Boden zu betreten, so muß er vor allem verstehn, uns das streitende Innre seiner Individuen, die Beschaffenheit und den Inhalt ihrer Leidenschaften, die wechselseitige Einwirkung dessen, was der Gegner sagt, bezweckt, thut, in einem ganz anderen Grade vorstellig zu machen, als es bei epischen Situationen nöthig wäre. Hier vorzugsweise zeigen sich die Schranken der Malerei, und Vorzüge der Poesie. Denn sobald es über das wirkliche Thun und über Stimmungen hinausgeht, die schon durch Physiognomie und Geberde ausdrückbar sind, sobald im Gegentheil die reichere Explication des Worts hinzukommen muß, um den eigentlichen Inhalt der Collision vollständig klar zu machen, gewinnt der Dichter über den Maler, bei gleicher Begabung Beider, ohne Zweifel den Preiß. Schon die Musik, die wenigstens in Rücksicht auf Darstellung ganzer Handlungen mit der Poesie wetteifern kann, bedarf, da sie nur das empfindende Element zum vollen Ausdruck zu bringen weiß, das alles Thun und Handeln begleitet und den nur unaufgeschlossenen Kern des ganzen Menschen ausmacht, schon die Musik bedarf zu durchgängiger Verständlichkeit des gesungenen *Wortes*. Denn die *Sprache* allein sagt den Inhalt menschlicher Gesinnungen, Gefühle und Zwecke in fester Bestimmtheit aus, und im Dramatischen handelt es sich wesentlich zugleich um solch einen in sich begrenzten Gehalt, der die Charaktere erfüllt, und um deswillen sie unter collidirenden Umständen einander widerstreben. Es giebt eine sprachlose Tiefe der Seele, welche die Malerei wie die Musik über alle Worte hinaus eindringlich zu machen im Stande ist; es giebt ein Thun und Geschehen, das kein Künstler so le-

bensreich und erschöpfend vor die Anschauung rufen kann, als der Maler; wo aber nicht die Seelensprache, sondern die volle Sprache der Seele allein ausreicht, genügen Farbe und Gestalten nicht mehr.

Doch bleibt noch ein dritter Fall offen. Der Maler kann dramatisch entscheidende Momente, die Katastrophe, welche den Wendepunkt giebt, zum Gegenstand nehmen. Hier kommen Augenblicke der innern und äußeren Bewegung vor, hier können Blitze der tragischen Erschüttrung oder des Gelächters einschlagen, in deren Wirkung die Malerei, wenn sie nur wieder den eigentlichen Nerv des Inhalts mit auszudrücken vermag, eine siegreiche Nebenbuhlerin der Poesie werden kann. Ich meine solche Momente, die, wenn der Dichter sie noch so dramatisch ausbildet, doch nur erst, unabhängig von sprachlichem Ausdruck und Declamation, durch den Schauspieler, als ganzen Menschen, zu voller Gültigkeit gelangen.

Aber wir wollen diese schon allzuweit ausgedehnte Untersuchung hiemit geschlossen sein lassen. Denn soviel wenigstens wird sich bereits dargethan haben, daß eine echt dramatische Darstellung für die Malerei theils ohnmöglich, theils von höchster Schwierigkeit sei. Besonders diejenigen Epochen, welche uns vorzugsweise beschäftigen werden, haben ihren Stoffen, ihrer allgemeinen Auffassung und Nationalität gemäß, ausschließlich fast, die epische und lyrische Form zur Vollendung gebracht. Die Geschichte Christi, die Thaten und Leiden der Apostel, Märtyrer und Heiligen, die christlich religiösen Vorstellungen überhaupt, solange sie nicht aus ihrem eigenen Gebiete heraustreten, liefern für dramatische Behandlung nur geringe Ausbeute. Wenn daher schon im Allgemeinen das gesammte Mittelalter nicht die Periode dramatischer Kunst ist, so wird die Malerei, die hierin immer erst der Musik und Poesie als den wahrhaft dramatischen Künsten nachfolgt, sich um so weniger in dieses Gebiet wagen, jemehr sie sich mit Vorliebe an religiöse Stoffe hält. Erst wenn die individuelle Leidenschaft in ihrem Conflicte weltlicher Zwecke den Inhalt abgiebt, gewinnt die dramatische Form

nachdrückliche Geltung. Wie denn auch während der Blüthezeit der spanischen Poesie, die mit der glänzendsten Epoche der spanischen Malerei zusammenfällt, nicht die Autos und dramatisirten Legenden der Heiligen den Gipfelpunkt bilden, sondern die weltlichen Dramen, welche Collisionen der Liebe, Ehre, Eifersucht, Freundschaft, königlichen Hoheit und Macht sich lebendig auskämpfen lassen. Nur die griechischen Götter waren in Griechenland dramatisch, weil sie selber Menschen sind mit weltlichem Gehalt und menschlicher Leidenschaft. — Nun entschlägt sich zwar die holländische Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts fast ganz der religiösen Stoffe, aber wir werden uns später noch die Gründe entwickeln, weshalb auch hier nur mehr das Zuständliche des nationalen Daseins, als Local der heimischen Natur, als häusliches Leben in Dörfern und Städten, als öffentliches in Frieden und Krieg, zur frischsten Darstellung kommt.

So macht in dem religiösen wie im weltlichen Kreise die epische und lyrische Auffassung die Grundform aus, und wenn sich der Trieb zu dramatischer Lebendigkeit zu regen beginnt, so bringt er es doch nur zur Ausbildung jener dramatischen Elemente, die ich oben bezeichnet habe.

Wie wichtig nun aber der Unterschied dieser Conceptionsarten für die Malerei bleiben mag, so ist es dennoch bei einer wissenschaftlichen Behandlung keineswegs rathsam, aus ihnen, wie bei der Poesie, den Eintheilungsgrund für die besonderen Gattungen zu entnehmen, zu denen die Malerei sich in ihrem Entwicklungsgange auseinanderlegt. Man hat sich jedoch statt dessen mit einer Classification nach bloß äußerlichen Seiten begnügt. Einerseits wird die gewöhnliche Eintheilung nach den Gegenständen gemacht, wodurch denn als Hauptarten Historie, Portrait und Landschaft entstehen; andererseits muß das sinnliche Material und dessen technische Handhabung herhalten, nach welchen das Malen in Tempera, Fresco, und Oehl, und weiter sodann in Leimfarben, Tuschen und dergleichen mehr unterschieden wird, während Kupferstich, Holzschnitt, Lithogra-

phie u. s. f. wiederum ihr eigenes Bereich bilden. Daß diese Unterschiede für den ganzen Charakter der malerischen Auffassung von Wichtigkeit sind, steht unläugbar fest. Denn wie die künstlerische Conception jedesmal ihrem Inhalte gemäß sein muß, so gehn auch aus der Art des Materials in jeder besonderen Kunst für die einzelnen Arten derselben höchst wichtige Bedingungen, Grenzen und Forderungen in Rücksicht auf die Ausführbarkeit bestimmter Darstellungsweisen hervor.

Dennoch sind weder jene Verschiedenheit der Gegenstände, noch diese Abweichungen im äußerlichen Material von genugsam durchgreifender Wirkung, um als eintheilende Grundunterschiede gelten zu können. Was die Gattungen einer Kunst bestimmen soll muß der Art sein, daß sich daraus die gesammte innre und äußere Behandlung herleiten läßt. Dieß ist weder in Betreff der genannten Gegenstände noch der besondern Zubereitungsart und Anwendung der Farben oder sonstigen Mittel der Fall. Im Gegentheil bieten die mannichfachen Stoffe aus der heiligen und profanen Geschichte, der landschaftlichen Natur und des Portraits sich derselben Auffassung dar, während die gleichartigen Gegenstände in entgegengesetzter Form können durchgeführt werden. Dasselbe gilt für das äußerliche Material. Wir würden sonst nicht Fresken, Tempera- und Oehlbilder aller Epochen und Meister jetzt in wohlgelungenen Kupferstichen und Steindrücken vor uns sehn. Für die Grundeintheilung der Malerei möchte ich deshalb einen anderen Unterschied feststellen, der, wenn auch seit lange geläufig, dennoch, wie mir scheint, noch nicht gehörig seinem wesentlichen Charakter nach ist erörtert worden. Der bekannte Gegensatz nämlich von Historie und Genre. Freilich ist derselbe nicht auf die Malerei zu beschränken. Schon bei der Architektur kann man große Tempel-, Kirchen- und Pallastbauten zur historischen Gattung; ländliche Villen und außerdem das unerschöpfliche Bereich immer wechselnder Geräthschaften zum Genre rechnen. Auch die Sculptur hat ihren historischen Styl, und kann ebenso in vielfachen Erfindungen auf's Unbefangenste und Heiterste an die Grenze des Genremäßigen

treten. Derselbe Unterschied läßt sich in der Musik und Poesie noch schlagender nachweisen. Man stelle nur die erste beste Operette neben Gluck's Alceste, und Boccaccio's Decameron neben Dante's göttliche Comödie, oder Göthe's Geschwister und Jery und Bätely neben den Faust und Shakespeare's Richard den Dritten. Genre und Historie sind Auffassungsarten, welche wie das Epische, Lyrische und Dramatische, oder wie der Stufengang des sogenannten hohen, schönen und anmuthigen Styls, statt einer besondern, der Kunst überhaupt zugehören. Ehe wir nun die Gründe bezeichnen können, aus denen gerade dieser Unterschied in der Malerei als durchgreifend und eintheilend anzusehn sei, wird es um somehr nöthig, Historie und Genre zuvörderst auf ihre rechte Bedeutung zurückzuführen, als wir später sehn werden, daß in dem Herausstellen dieses Gegensatzes wie seiner vermittelnden Uebergänge und reichsten Zusammenfassung auch für die Geschichte der Malerei ein wichtiges Entwicklungsprincip enthalten sei.

Der gewöhnlichen Terminologie nach scheinen Genre und Historie, zwischen welche man Landschaft und Portrait als Mitte hinein zu setzen liebt, sich wieder nur auf die Art der Gegenstände zu beziehen, die ein Gemälde behandelt. In dieser Rücksicht läßt sich die Benennung „historische Malerei" von der Geschichte Christi herleiten, deren Gestalten seit dem sechsten Jahrhundert vor allen anderen den nächsten bleibenden Inhalt hergaben. Der gleiche Name wird jedoch ebensosehr auf Situationen aus der griechischen und römischen Mythologie und Historie, sowie aus Sagen und Begebenheiten des Mittelalters und der neueren Zeit übertragen, seien sie nun religiöser oder sonstiger Art. Unter Genremalerei hingegen ist man Auftritte des täglichen Lebens, besonders in den sogenannten niedrigen Lebenskreisen zu verstehn gewohnt, bei denen es dann hauptsächlich auf die Lebendigkeit der Auffassung und die technische Kunst des Malens ankommen soll. Dieser im Ganzen vagen Scheidung schwebt in der That, unbestimmt wenigstens, der Punkt, auf den loszugehn ist, vor Augen. Wollen wir aber zur Klarheit gelangen,

so müssen wir hauptsächlich den falschen Gegensatz von vermeintlich hohen und niedrigen Gegenständen ein für allemal als prosaisches Vorurtheil austilgen. Wer irgend Kunstsinn besitzt lächelt gewiß über jene hochfliegende Vornehmheit, die sich in echt poetischen Comödien und Possen, wenn sie nicht etwa das Schild des Shakespearschen Namens vor sich hertragen, aus gutem Geschmack und idealer Bildung von Herzen zu lachen scheut, dagegen ein künstlerisches Relief zu erhalten meint, wenn sie durch Tragoedien allein gerührt und erschüttert wird. Und doch sind es gerade die Maler am häufigsten, welche jetzt in ihrem Felde mit Geringschätzung auf das Genre herabsehn, weil es nur einen untergeordneten Kunstrang verschaffen könne; wogegen sie sich mit Stolz Historienmaler nennen, zu Portraits aber sich nur etwa der äußerlichen Bedürftigkeit wegen bequemen. Wie nun der echte Künstler dergleichen Leute als unreife Jünger stehen läßt, so muß auch jeder, der zu Genuß oder wissenschaftlicher Ergründung sich mit Kunst beschäftigt, von Hause aus in der Gewißheit befestigt sein, daß die wahre Phantasie und künstlerische Ausführung ohne Unterschied, was sie ergreift, zu ihrem eigenen Adel emporhebt, und mit ihrer eigenen Unendlichkeit durchdringt. Bei dieser Gleichheit des Werths lassen nun ebensosehr die Gegenstände, welche man gemeinhin zum Genre rechnet, eine historische Behandlung zu, als die Kreise der Geschichtsmalerei sich der genremäßigen Auffassung nicht durchweg entziehn können. Wie oft hat nicht Rembrandt Scenen des alten und auch des neuen Testaments zu Genrebildern umgeprägt, während er andre aus derselben Sphäre in unbezweifelbar historischem Style durchführt. Auch von Wouverman kenne ich Bilder, welche religiöse Stoffe nicht anders behandeln, als er es mit seinen Fuhrmannsschimmeln gewohnt ist, die vor der Schenke getränkt werden. Rubens' Kirmes umgekehrt im Louvre zu Paris, die ich schon früher anführte, ist so energisch und großartig, wie ein antikes Bacchanal, so ursprünglich und menschlich gewichtig, wie eine homerische Schlacht. In Snyders

Kampf zwischen Bären und Hunden streiten ebenfalls beide Partheien gleich den besten Helden alter und neuer Zeit.

Im Allgemeinen freilich bleibt die historische Malerei vorzugsweise religiösen Stoffen und geschichtlich berühmten Situationen zugewendet, das Genre dagegen wählt das Tägliche zum Inhalte; zugleich aber giebt es außer der angedeuteten Umkehrung Kreise, die ungeschmälert zum Bereich beider Darstellungsarten gehören, und nicht etwa neutrales Gebiet sind, das zur Zeit des Kampfes keine betreten dürfte. Der Gegensatz von Genre und Historie kann deshalb nicht in der Natur und Art der Gegenstände allein, sondern muß in dem verschiedenen Grundprincipe der Conception begründet sein, nach welchem der Eine dieß, der Andre Andres aus seinem Gegenstande macht und in ihn hineinlegt. Dieser Unterschied ist es, den ich klar möchte zur Vorstellung bringen.

Historisch, im Sinne der Geschichte wie der Geschichtsschreibung, werden, unabhängig von Kunst und Malerei, schon in der unmittelbaren Wirklichkeit nur Sphären, Charaktere, Thaten, die hervorleuchten durch das, was sich in ihnen ausdrückt und in's Leben tritt. Ihre Bedeutung macht sie bedeutend. Es regt und drängt sich in ihnen an und für sich Gewichtiges, Entscheidendes an das Licht. Wahrhaft wichtig und entscheidend aber darf dem Menschen das allein werden, was ihn nicht als zufälliges, vereinzeltes Subject betrifft, sondern was die Grundfesten seines Daseins, den wesentlichen Gehalt seines Wissens und Handelns ausmacht; der religiöse Glauben, das kirchliche Leben, die politisch nationalen Interessen, die Zustände der Familie, die Natur in ihrer heimischen Physiognomie. Dieß ist das Lebensmark für alles, was der Mensch ist und vollbringt. Begebenheiten, Handlungen, Individuen, welche in Staat, Cultus, Sittlichkeit, Kunst, Wissenschaft Gewichtiges herausstellen, diese Gebiete stärken oder erschüttern, ihnen neue Gestalt geben und höhere Geltung verschaffen, haften deshalb in der Erinnerung der Völker und Jahrhunderte, und werden historisch. Das Tägliche hingegen und durch Gewohnheit Gewöhnliche, oder nur

für den Augenblick und das zufällige Interesse dem particulären Individuum Wichtige, an und für sich aber Bedeutungslose spült der Fluß der Stunde bedeutungslos fort.

Hebt nun der Maler in Ausdruck, Stellung, Gruppirung, in Gestalt und Färbung, Situationen, Empfindungen und Ereignissen dieß Gehaltreiche, Wahrhafte und Ewige heraus, läßt er alle Einzelnheiten ganz nur hievon durchzogen sein, dann allein behaupte ich, faßt er im Sinne und Geist der historischen Malerei auf. Was er bringt kehrt alsdann dieß in sich Begründete hervor, und giebt es dem Auge zu schauen, und macht es dem Gemüthe genießbar. Wir sind dieß auch sonst wohl den großen Styl der Kunst zu nennen gewohnt. Hier zieht uns schon der an und für sich gültige Inhalt an, der als das Belebende den Künstler und von ihm aus alle Seiten des Kunstwerks beseelt. Jemehr nun in dieser Rücksicht nicht die vielseitige Entwicklung aller innern und äußeren Kunstmittel, sondern vielmehr der einfache große Ausdruck des erwählten Gegenstandes hervorgehoben ist, und selbstständig wirkt, je verständlicher und unverständlicher zugleich werden dergleichen Werke. Verständlich für Alle, welche bei unausgebildetem oder überhaupt geringem Kunstsinne dennoch sonst schon im Leben durchweg auf das Wesentliche und Tiefe gerichtet sind, indem sie Befriedigung nur im Anschaun und der Erkenntniß der ewigen Interessen, der großen Individuen und eingreifenden Ereignisse finden. Unverständlich aus demselben Grunde für die beschränkteren Geister und engeren Gemüther, die nur das Nebensächliche festhalten, nur das Kleine verstehn, und durch das Gefällige und sinnlich Reizende allein zu ergötzen sind.

Am unvollkommensten in künstlerischer Virtuosität ist dieß in ersten Zeiten der Kunst der Fall, die ungeschickt häufig und unreif, aber gründlich und gediegen nur auf die Hauptsache losgehn, weil der Künstler nur voll ist von der Substanz seines Gegenstandes, die er zu lebendiger Freiheit der Gestalt hervorzubilden noch nicht vermag.

Der historische Styl braucht jedoch nicht etwa bei jener

heiligen Starrheit und Ruhe stehn zu bleiben, die uns bei den Byzantinern und früheren Italienern und selbst bei cölnischen und niederländischen Meistern in typischen Christusköpfen und einzelnen Figuren der Apostel und Heiligen noch hin und wieder beim ersten Blicke mehr erschreckt und zurückscheucht als anzieht und beseligt. Es kann im Gegentheil die individuelle Lebendigkeit der Erscheinung, in Farbe und Gestalt, Charakter und Ausdruck, Bewegung und Geberde immer vollständiger hinzukommen, und die wesentliche allgemeine Natur des Gegenstandes sich dessenungeachtet noch durchschlagend als Grundbestimmung des ganzen Werkes erweisen. Man muß sich sehr vor der Meinung hüten, als liege die Kunstkraft der historischen Malerei gerade in dieser Strenge und Herbigkeit, welche die Fülle des befreiten Lebens und die Ausbildung aller Vorzüge der Meisterschaft zurückdrängt. Wir müssen umgekehrt die Vorstellung fassen, daß erst die in jeder Rücksicht reichere Entfaltung im Stande sei, die mannichfaltigen Seiten und Züge, die in dem bestimmten Gegenstande selbst ihren Grund und Ursprung haben, herauszustellen und zu gehöriger Wirkung zu bringen. Womit auch die Ueberzeugung zu verbinden ist, die Kunst solle nicht stoffartig nur, sondern durch die künstlerische Behandlung, durch die Bemeistrung ihres Gegenstandes vermittelst Phantasie und Virtuosität der technischen Ausführung Eindruck machen wollen. Das Aufhellen des tiefsten innern Wesens der Welterscheinungen und deren Bedeutung ist es zwar, was der historischen Malerei die Wichtigkeit giebt, durch welche sie sich unwiderstehlich derer bemächtigt, die noch Sinn für die Tiefen des Geistes und der Natur, Gottes und der Menschheit, der Völker und Individuen haben, aber zur Kunst wird sie dadurch allein, daß sie dieß Tiefste nicht nur in seiner Substanz und Sache, sondern in seiner lebendigen Form, in Gesinnung, Charakter, That und Handlung ergreift.

Auch die historische Malerei gelangt deshalb nur dann zu ihrer Höhe und beweist ihre innere Größe nur in dem Falle am mächtigsten, wenn sie mitten in lebendiger Bestimmtheit der Si-

tuationen, durch den Reichthum des Ausdrucks, der Formen und Gruppirungen, durch die ausgebildete Färbung und Beleuchtung, dennoch jetzt erst zu vollem Siege die eigentliche Hauptsache klar und ganz, groß und umfassend hindurchbrechen, und von ihr jede Einzelnheit beseelen, in Zusammenhang setzen, und sich als zur Sache schlechthin gehörig und aus derselben hervorgegangen darthun läßt. Michel Angelo giebt hievon in einem weit höheren Grade Zeugniß als etwa Titian und Paul Veronese unter den Venetianern, und auch Raphael selbst hat die freie Größe historischer Malerei nicht in der frommen Innigkeit seiner kindlichen Jugend, sondern in der Mannesstärke seines schönheitsfrohen Geistes ausgebildet.

In diesem Sinne genommen ist die historische Auffassung auch auf Landschaft und Portrait auszudehnen. Allerdings werden heutigen Tags wenige Portraits mehr in solchem Style gemalt. Zum Theil aus Schuld der Künstler, zum Theil um der Beschaffenheit der Individuen willen. Mode, Höflichkeit, Zerstreutheit des Lebens hat die Charaktere nach Außen und Innen abgeschliffen, die feurige Kraft des individuellen Geistes ist gedämpft, die Tiefe der Seele verflacht, oder tritt nicht praegnant mehr bis in die sichtbare Oberfläche der Züge hinein, die sich nun zu keinem dauernden Ausdrucke dessen befestigen, was den Kern des ganzen Menschen ausmacht. Da wird es dem Künstler schwer, die innre Substanz des Individuums, wenn es dergleichen überhaupt noch in sich trägt, zu erkennen und darzustellen. Ja wenn er nicht selber gründlichen und weiten Charakters ist, so fällt es ihm ohnmöglich. Die Kleinheit macht auch das Große klein, und die Schwächlichkeit erweicht das Festeste und Stärkste. — Sehen Sie dagegen ältere italienische, niederländische, oberdeutsche Portraits von Ghirlandajo, Sandro Botticelli, van Eyck, dem jüngeren Holbein und unzählig Anderen. Ob die dargestellte Person historisch wichtig gewesen sei oder nicht, kommt gar nicht dabei in Betracht. In allen mehr oder weniger, in Frauen, Männern, Greisen, selbst in Mädchen, Jünglingen und Kindern prägt das sich aus, was sich

als Tüchtigkeit des Charakters bezeichnen läßt, insofern sie das in sich hat und bethätigt, wodurch der Mensch überhaupt Halt und Gehalt zu erkennen giebt. Diese ausfüllende Tiefe bestimmt, gestaltet, beseelt und begeistigt alle Züge; bei späterer Kunstvollendung immer voller, in früherer Zeit strenger. So sind denn auch die Individuen häufig im Ausdrucke ihrer Andacht aufgefaßt. Und in welcher Lebensmarkigkeit hat Dürer Ulrich von Hutten gemalt, und die Portraits seiner Freunde, des Wilibald Pirckheimer und Anderer in Kupfer gestochen, oder in Holz geschnitten. Dieß sind echte Beispiele historischer Conception.

Weiter noch als das Portrait scheinen landschaftliche Naturscenen ihrer ganzen Beschaffenheit nach von der ähnlichen Darstellung entfernt zu liegen. Auch dieß ist nicht der Fall. Ich erwähnte schon früher einer religiösen Auffassung der Natur. Doch selbst wenn Landschaften in ihrem eigensten Naturtypus, unabhängig von religiösen und sonstigen Bezügen, zum Gegenstand gemacht werden, bleibt eine historische Behandlung in unsrem Sinne des Worts dennoch möglich und anwendbar. Kein Landschaftmaler steht in dieser Rücksicht höher als Everdingen. Sturmbewegtes Meer; Felsen, Wasserfälle, Kiesufer, Fichtenstämme und jede Art von nordischen Bäumen und Gesträuch; enge Thäler und weite Aussichten über Gebirg und Land; Himmel, Beleuchtung, alles ist bei ihm in ursprünglicher Naturwahrheit aus großer Seele und männlichem Gemüth in solcher Tiefe ausgeführt, daß jedesmal der Grundcharakter der Gegend, Situation und Stimmung als das gestaltende Princip für Form und Färbung offenbar wird. Das Naturelement bleibt immer bei ihm die Hauptsache. Dieß vor Allem giebt seinen Landschaften die Gediegenheit, den großartigen Ernst, die stumme aber eindringlichste Natursprache. Er lockt, er schmeichelt uns nicht, und doch sind wir vor diesen Meisterwerken sogleich in der Sache ihrem ganzen Wesen nach; weshalb sie denn auch nicht die mindeste Anziehung für diejenigen haben, denen die Fähigkeit abgeht, in der Sache zu sein und in sie hineingebracht zu werden.

So viel von geschichtlicher Malerei im Allgemeinen. Soll nun das Genre auf dem entgegengesetzten Standpunkte stehn, so scheint nichts zutreffender, als die Erklärung, daß während die historische Kunst für die Macht ihres Ausdrucks das in sich Substantielle, die Hauptsache in Charakteren, Situationen und Lebenssphären zum bleibenden Mittelpunkt nehme, die Genremalerei sich umgekehrt an das Vorübergehende und Gleichgültige halte. Sie lasse insofern die Nebensachen der Natur und des menschlichen Thuns und Empfindens zur Hauptsache werden. Mit derartigen Behauptungen würden wir nur jenen falschen Enthusiasten zu Munde reden, die mit der Ansicht großthun, wer ein echter Maler sei, müsse nichts als biblische Geschichten und historische Momente componiren, oder Portraits malen berühmter Individuen und ausgezeichneter idealer Schönheiten. Darauf kommt es in der Malerei gerade, unter allen Künsten fast, am wenigsten an. Wie das seinem Gehalt nach Dauerndste und Höchste hat sie auch das in seinem Dasein Flüchtigste und in seiner Erscheinung Particulärste als Inhalt aufzufassen. Dieß Momentane aber, wenn sie es wählen soll, darf sich nicht in dem bedeutungslosen leeren Spiel seiner haltlosen Existenz für sich isolirt umhertreiben, und dadurch von jeder Wurzel losgelöst sein, welche in den substantiellen Boden der Natur und des Geistes eingreift. Der Künstler, der sich auf diesen Kreis gemeiner Täglichkeit und interesseloſen Scheines concentriren, aus ihm seine alleinige Norm entlehnen und gewaltsam den Muth seiner erniedrigenden Begeistrung schöpfen wollte, würde selbst bei dem höchsten Grade formeller Geschicklichkeit dadurch nichts anderes gethan haben, als aus der Sphäre der Kunst überhaupt herausgetreten zu sein. Denn die Kunst hat es in Form und Gehalt überall nur, in Darstellung des Göttlichen und Menschlichen, in Tragik und possenhaftestem Humor, mit dem in sich Wahrhaftigen zu thun, in das sie ihren Gegenstand und dessen individuelle Erscheinung directer oder indirecter zurückführt, wenn beide weder einander noch ihrem eigentlichen Wesen unmittelbar entsprechen. In dieser Herstellung vor allem, in dem ursprüng-

lichen Blicke für diese Verknüpfung und in der Kraft, dieselbe aus eigenem Geiste in's Leben zu rufen, und als sein Werk zum Genuß zu geben liegt die erfindende und ausführende Genialität des Künstlers. Nach dieser Seite stehen Brouwer und Jan Steen auf dem gleichen Boden mit Raphael und Michel Angelo, wie Shakespeare durch seinen Falstaff und Bardolph auf keine niedrigere Kunststufe herabsinkt, als er durch seinen Lear und seine großen historischen Charaktere und Tragoedien erstiegen hat. Der Genremaler muß wie der Historienmaler Natur und menschliches Leben, insoweit er es irgend vor uns ausbreitet, in den innersten Tiefen zu fassen verstehn und durchdrungen haben. Für die Kunst aber, vornehmlich für die bildende Kunst und in ihr am meisten wieder für die Malerei, haben wir zwei Hauptseiten zu unterscheiden: die Wesentlichkeit des Gehalts und die individuelle Wirklichkeit, in welcher derselbe zur lebendigen Erscheinung gelangt. Beide Seiten müssen immer vorhanden und ineinander gearbeitet sein. Wenn nun die historische Malerei die Gestalten, Charaktere, Züge, Situationen, Färbungen, welche nach Außen der veränderlichen Form, nach Innen dem willkührlichen Begehren des Subjects, den wechselnden Antrieben und Thätigkeiten, überhaupt dem angehören, was wir als das bedeutungslos Tägliche dem Außerordentlichen, Tiefen entgegen stellen, — wenn die historische Malerei diesen ganzen Kreis entweder strenger von sich abweist, oder, nimmt sie ihn mehr oder weniger auf, ihn dennoch bis in das Kleinste hinein durchziehn läßt von der Gewalt und Größe ihres gediegenen Inhalts, so macht die Genremalerei im Gegentheil dieß Particulare der Naturscenen und menschlichen Auftritte, der Physiognomie, Stellungen und Geberden, zu ihrem ausdrücklichen Gegenstande, der nun gleichsam nur mit verdeckten Wurzeln noch in dem Grund und Boden jener substantiellen Sphären festhaftet. Was in der historischen Malerei das vorzugsweise Ausgestaltete und Beseelende ist, bleibt dadurch beim Genre nur die Grundlage. Auf der Oberfläche aber, scheinbar selbstständig, doch geheim und unvermerkt von der tiefer liegenden Substanz genährt und geho-

ben, bewegt sich die freie Lebendigkeit im buntesten Spiele umher, und freut sich ungehemmt ihres harmlosen Daseins. In diese Spitzen führt das Genre jeden Inhalt hinaus, in diese Oberfläche lebt es sich mit voller Seele ein, und bringt dieselbe mit heitrer Liebe zur Anschauung. Doch eben deshalb wird es recht eigentlich malerisch. Denn, wie wir schon oben sahen, ist dem Sculpturbilde gegenüber nicht die normale Form, sondern die bis zur Zufälligkeit der Gestalt und Farbe losgebundene Erscheinung erst vollständig pittoresk. So liebt denn auch der Genremaler gerade den Punkt festzuhalten, in welchem irgend ein Zustand sich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zusammenfaßt. Dieß Momentane macht er zum bestimmenden Mittelpunkt der ganzen Composition, und ist nur in diesem Falle im Stande, die ihm vor allem unerläßliche Frische zu erreichen. Das Leblose dauert; Fels, Land, Baumstämme, das Holzige und Steinige ist nicht in diesem Augenblicke so, und im nächsten anders. Was athmet und sich regt, zeigt Bewegung und Thätigkeit, Veränderung und Wechsel; das Starre und Unbewegte erscheint relativ todt, und nur im Verschwindendsten thut sich der Gipfelpunkt der Lebendigkeit kund. Das menschliche Antlitz z. B. in irgend einer Miene, die, kaum entstanden, schon wieder vorüber ist, in einem Lächeln, einem pfiffigen Blicke heimlichen Verständnisses, einem Schmunzeln und dergleichen mehr. Und das geht durch Stellung, Geberdenspiel und Gruppirung bis zum kleinsten Detail hindurch. Denn dieß Augenblickliche ist die Situation, in deren durchdringenden Bestimmtheit alles soll gefaßt und ausgebildet sein. Für die Landschaft, da ihr Local und Baumwerk etwas für sich Fertiges und Dauerndes bleibt, kann nur ein Lufthauch, ein Moment des Sturms und Gewitters, vor Allem aber die Beleuchtung, ein Lichtblick, ein Wolkenschatten, so flüchtige Zustände herbeiführen. Auch das nie rastende Wellenspiel, das Steigen, Ueberschäumen, Kräuseln und Fortfluthen mit dem Blinken und Wiederblinken und den weißen augenblicklichsten Schaumblitzen. Und hier gerade, im anscheinend Täglichsten giebt es Ungewöhnlichkeiten, deren Farbenlaune und Formen-

humor dem Auge die wunderbarsten Scenen zu schauen gönnt, die nur der empfänglich geübte Künstlerblick in ihrer ganzen Fülle zu ergründen und verständlich zu machen begabt genug ist. Jemehr nun aber die vergängliche Lebensblüthe eines vorüberscheinenden Daseins als Grundtypus gilt, und als das wesentliche Interesse zur letzten Ausbildung kommt, um somehr wird sich auch die Genremalerei ihrerseits, soll ihr Inhalt sich nicht gewaltsam nur ihrer Conceptionsart fügen, von religiösen Stoffen, die an und für sich das Ewige und Bleibende sind, und von historisch wichtigen Momenten fernhalten, die, wenn auch vorübergehend und häufig augenblicklich, ihrem eigensten Gehalt nach doch nicht diese Flüchtigkeit, sondern das in ihnen dauernd Wirkende darlegen müssen. Ein Blick in ein geöffnetes Haus oder Zimmer, in welches die Sonne scheint, ein Bauer, der sich die Pfeife anzündet oder sie ausklopft, ein Gezänk, überhaupt das im Leben selbst schon zufälliger Wechselnde in Charakteren, Stimmungen und Zwecken, das im Allgemeinen, was an und für sich auf Dauer und Haltbarkeit keinen Anspruch hat, bietet die wahrhaft genremäßigen Situationen. Nur müssen wir, wie gesagt, nicht in den Irrthum fallen, dieß für sich Bedeutungslose mache in seiner selbstständigen Isolirung schon das Interesse und den der Kunst würdigen Gegenstand aus. Das Particuläre und verschwindend Lebendige bleibt im Gegentheil nur die Form der Erscheinung und Bestimmtheit der Situation, deren hüllende Decke für den Unverständigen allein den tiefer liegenden Inhalt unsichtbar werden läßt, den sie liebevoll birgt. Das ursprüngliche Leben der Natur, der ewige Kern der wahren Menschheit, der nationale Charakter in kleinsten Zuständen und Geschäften der Häuslichkeit, in Ausbrüchen der Lust und raufendem Uebermuth, in Local, Wittrung, Beleuchtungen und Färbung, die jedesmalige Substanz der Kreise, in welchen sich die echte Genremalerei eben bewegt, ist in ihr voller bewahrt, als in dem Meisten, was z. B. heutigen Tages als religiöse und historische Kunst vergeblich groß zu thun noch immer nicht aufhören will. Das Auge und Gemüth des Malers hat eine so harmlose

Freude an der sinnlichen Erscheinung der Dinge, in so ungestörtem Zusammenklang bleibt für ihn alles, was in Form und Farbe des Lichts genießt, mit Gottes immer neu schaffendem Lebensathem, daß sich das Herz nicht genügt, der Blick nicht befriedigt, die Hand nicht ruht, bis nicht die ewigen Grundtypen der wahren Natur bis in ihre letzten Enden verfolgt, empfunden, gefaßt, und in Gestalt des flüchtigsten Daseins selbst mit unerschöpflichem Frohsinn dargestellt sind.

Deshalb läßt sich denn auch der wechselseitige Unterschied der Historie und des Genre nicht in allzufeste Grenzen einhegen. Es sind theils Uebergänge aus dem einen Gebiete in's andre zulässig, die oft zum Anmuthigsten und Glücklichsten gehören, was der Genius der Kunst irgend erfinden kann, theils Gipfelpunkte, die auf ihrer Höhe zugleich so umfassend sind, daß sie die Vorzüge beider Richtungen in sich zu vereinigen Raum behalten. Die eigentlichen Maler, die großen Coloristen, gehören mehr oder minder hieher. Correggio, zuweilen Titian und Paul Veronese, Murillo, Rembrandt und Aller Spitze Rubens. Der Grund ist einfach. Ich werde es noch öfter wiederholen müssen, daß die volle Wundersphäre des Colorits einerseits sich nur innerhalb der Particularität der Gestalten, Charaktere und Situationen ausbildet, andererseits den Ausdruck des subjectiv innerlichen Lebens sich zum Zwecke setzt. Bei aller Hoheit der Gegenstände, Poesie der Auffassung und Energie des historischen Styls ist hiemit dessenungeachtet eine Wendung zu der Conception genommen, die im eigentlichen Genre vorherrscht. Es kommt deshalb nur darauf an, wie weit in dieser Richtung bei den einzelnen Künstlern die Kraft ursprünglich historischer Auffassung reicht, um Diesen sich mehr dem Genre, Jenen dem mehr historischen Style zuneigen zu lassen, während der Dritte getrennt jetzt das Eine, dann das Andere zum vorwaltenden Principe macht, aber der Vierte erst die lebendige Vermittlung vollbringt, die, ohne sich in eines der Extreme zu verlieren, beide in schönster Harmonie zusammenhält. So beginnt z. B. unter den Italienern Correggio, der nur in der Grazie des Aus-

drucks und Anmuth der Form und Bewegung die liebenswürdigste Verwegenheit zeigt, aus dem eigentlich historischen Style herauszutreten, und wenn er auch noch in keiner Weise zum Genremäßigen überschweift, so geht er doch ganz schon in Situationen und Motiven zu einem Liebreiz der Freundlichkeit fort, von deren Spitze der weitere Weg zu diesem Gebiete hinführen könnte. Auch in Titian's und mehr noch in Paul Veronese's und Tintoretto's Gestaltenfülle und Sinnenpracht, überhaupt bei den späteren Venetianern schwächt sich die frühere historische Gediegenheit ab, um der Entwicklung anderer Vorzüge Raum zu geben. Das Aehnliche gilt unter veränderten Umständen von Guido Reni und Domenichino, während unter den Spaniern Murillo z. B. nicht selten aus dem Typus geschichtlicher Malerei deutlicher in's Genre verfällt, so daß ihn nur die schöpferische Genialität im Triumphe der Farbe zu retten vermag. Rembrandt dagegen ist theils ausdrücklich bemüht, die Macht historischer Auffassungsweise auch durch die gewöhnlichsten und selbst rohen Züge und Formen durchgreifen zu lassen, theils spielt er auch religiöse Gegenstände absichtlich in's Genre hinein, obschon er ihnen auch dann durch magische Färbung, ursprüngliche Lebendigkeit und männliche Energie die genügende Weihe bewahrt. So giebt es im Berliner Museum ein kleines Bildchen dieses Meisters; der Engel, welcher dem Joseph im Traume erscheint. Hier ist Maria ein Bauerweib, hingesudelt, das Kind ein Wechselbalg und auch Joseph hat nichts, was an das neue Testament erinnern könnte. Das Ganze aber in seiner irdischen Alltäglichkeit der Gestalten und Umgebung webt in einem so überirdischen Licht- und Farbenzauber, daß dennoch das Wunder einer Engelserscheinung immer noch wirklich vor uns steht. Rembrandt gehört zu den seltensten Meistern, welche die Historie in's Genre, das Genre in die Historie herüber und hinüber leiten, ohne daß ihnen jemals auf dieser schwindlichen Bahn ihr malerisches Kunstziel aus den Augen gerückt würde. Vollständig aber, wie gesagt, unter allen Aelteren und Neueren war Rubens allein fähig, die ganze Gewalt, Hoheit und ernste Ge-

diegenheit des echt historischen Styls mit voller Particularität der Formen, und jenem athmenden Leben zu verbinden, das mit der Wirklichkeit selber den Wettstreit aufnimmt, und wenn die historische Richtung verlassen ist, zum Genre hauptsächlich durch den Schein des flüchtigsten Daseins führt, in dessen blitzähnlich wieder verschwindenden Momenten jede besondere Situation zur Darstellung kommt.

Fassen wir den Unterschied der Historie und des Genre, sowie die Uebergangs- und Vermittlungsstufen in der angegebenen Weise, so ist damit auch die Wichtigkeit erklärt, welche diese Formen, im Vergleich mit den übrigen Künsten, für die Malerei gewinnen. Die Musik und Poesie, gleichmäßig im Stande, Begebenheiten und Handlungen in der zeitlichen Entfaltung aller ihrer Stadien vorüberzuführen, als auch das innerste Herz aus sich heraus den Verlauf seiner Stimmungen und Betrachtungen, Anschauungen und Leidenschaften in Tönen und Worten expliciren zu lassen, gliedern sich nach den Unterschieden des Epischen, Lyrischen und Dramatischen, weil sie allein jeden dieser Kreise seinem abgeschlossenen Charakter nach vollständig ausrunden können. Die Musik nach Seiten der innersten Substanz und Bedeutung der Gegenstände, wie nach Seiten der alles Geschehn und Handeln begleitenden subjectiven Empfindung; die reichere Dichtkunst auch in Bezug auf jenes schildernde Veranschaulichen, durch welches sie in ihrem geistigen Elemente den Typus der Sculptur und Malerei umwandelnd wiederholt. Die bildenden Künste dagegen müssen sich um der Mängel willen, mit welchen sie die eine oder andre der genannten Formen behaftet lassen, nach einem anderen Eintheilungsgrunde umsehn. Innerhalb ihrer nun wird der Gegensatz von Historie und Genre, von Substanz und Particularität der Erscheinung mehr oder weniger wirksam. Von ausschließlicher Entscheidung jedoch nur in der Malerei.

Denn obschon in der Baukunst, wie ich schon oben bemerkte, das breite Bereich häuslicher Geräthschaften zum Genre zu rechnen wäre, so wird es doch Keinem genügen, die gesammte

Thätigkeit der Architektur nach dem Unterschiede von eigentlichen Bauten und Geräth, das außerdem häufig als ein Mittelding zwischen Sculptur und Architektur erscheinen kann, gesondert zu finden. Schon Hegel hat in seiner Aesthetik für diese Kunst in treffender Weise die Eintheilung in selbstständige und dienende Baukunst festgestellt. Die erstere Gattung muß dann auf jene seltneren Productionen beschränkt bleiben, „die gleichsam wie Sculpturwerke für sich selbstständig dastehn, und ihre Bedeutung nicht in einem anderen Zwecke und Bedürfniß, sondern in sich selber tragen." Zu Beispielen dieser Stufe rechnet Hegel, als mythische Sage, den babylonischen Thurmbau, als wirklich errichtete Baulichkeit, den Thurm des Belus, weiterhin Obelisken, Phallussäulen, Memnonen u. s. f. und als Uebergangspunkt vor Allem die ägyptischen Pyramiden.

Zur dienenden Baukunst umgekehrt würden die hausartigen Tempel und Kirchen, Palläste, Rathhäuser, Villen und sonstige Wohnlichkeiten, Thore ferner und Brücken, Wasserleitungen u. s. f. zu zählen sein, sobald sie in ihrer zweckmäßigen Construction noch der freien Schönheit theilhaftig bleiben. Wenn nun aber Hegel den Charakter dieser zweiten Gattung nur auf die griechische und römische Baukunst begrenzen will, und als dritte die mittelaltrige Architektur hinzufügt, indem er die Hauptmomente der historischen Fortentwicklung zu den Gattungsunterschieden als solchen macht, so möchte ich statt dessen lieber die architektonische Geräthschaft jenen selbstständigen und dienenden Bauten als dritte Hauptart anschließen. Doch wir haben jetzt zu keinen Episoden mehr Raum. Die Sculptur muß wiederum einer anderen Eintheilung folgen. In ihr kommt zwar Genremäßiges gleichfalls vor. Bei den Alten als freundliches Phantasiespiel in Erfindung menschlich anmuthiger Situationen der Götter, Helden u. s. f.; im scheidenden Mittelalter mehr schon als Abdruck des Täglichen, wie im Gänsemann z. B. zu Nürnberg; in neuester Zeit vornehmlich als jene Hausrock- und Schlafrockstatuen, zu denen Rauch bei uns den näheren Anstoß gegeben hat, und in welchen ihm Drake gefolgt ist. Als Grundtypus aber der Scul-

ptur wird immer der historische Styl feststehn. Von der Größe und Hoheit kann derselbe zwar ebenso zur Grazie und Lieblichkeit übergehen, für die wahrhaft reichhaltige Ausbildung des durch und durch Genremäßigen jedoch fehlen dem Bildhauer ein für allemal die begünstigenden Mittel. Gestein und Erz und die leiblich reale Körpergestalt sind zu schwerfällig, zu an und für sich dauerhaft, um den Ausdruck der Launen und Willkührlichkeiten des subjectiven Innern in seinen momentanen Mienen und augenblicklichem Thun ausbilden zu dürfen. Denn möchte man auch der Sculptur die nöthige Breite in Particularität der Form, Stellung und Gruppirung zugeben, so würde ihr doch gerade in diesem Falle das Gegengewicht der lebensgleichen Lebendigkeit und Poesie der Färbung abgehn, welche der Malerei bis zur Spitze des Genre fortzuschreiten gebietet. Die Eintheilung in einzelne Statue, Gruppe und Relief bleibt für die Sculptur noch immer am meisten sachgemäß und zutreffend.

Für die Malerei hingegen ist die ähnliche Gliedrung weder überhaupt geeignet, noch würde sie vollständig ausreichen. Die Eigenthümlichkeit dieser Kunst liegt eben darin, daß keine andere in dem gleichen Maße theils allen Grundgehalt im Innern und Aeußern des menschlichen Daseins und Naturlebens erscheinend und doch in seiner tiefsten Substanz und Allgemeinheit darzustellen vermag, theils durch die in ihr liegenden Mittel selbst getrieben wird, ebensosehr an das letzte Extrem des anscheinend Zufälligsten und vereinzelt Vorübereilenden heranzugehn, es in seiner Gestalt zu fassen, in seinem Ausdruck festzuhalten, in seiner individuellen Färbung sich anzueignen, und wie ganz sie es dadurch auch zum Mittelpunkte macht, dennoch den lebendigen Zusammenhang mit jenen substantiellen Mächten und ursprünglich wahren Formen nicht aufzugeben. Dieß allein verschafft ihr den bewundrungswürdigen Reichthum, in dessen wirklicher Entfaltung sie erst den weiten Umfang ihrer technischen Hülfsmittel und künstlerischen Wirkungen kund giebt. Was aber auf den Inhalt, die Auffassungsweisen und Darstellungsarten einer besonderen Kunst seinen gleichmäßigen Einfluß aus-

übt, das ist es, was die wissenschaftliche Betrachtung herausfinden muß, um es als Eintheilungsgrund geltend zu machen.

Und so bestimmen die angeführten Unterschiede und Uebergangsstufen der Historie und des Genre denn auch im Großen und Allgemeinen die Entwicklungsgeschichte der Malerei.

Ihre Glanzepoche beginnt mit dem ersten gründlichen sich Regen individueller Erfindung und Ausführung im einfachsten historischen Sinne und Geist, und schließt mit der Vollendung des für sich selbstständig gewordnen Genre. In der Mitte aber bewegt sich die geschichtliche Malerei in steigendem Grade jenem Standpunkte zu, den wir theils als reichste Vermittlung, theils als Uebergangsstufe bezeichnet haben. Epische und lyrische Auffassung gehören allen Stadien zugleich an, mit dem Unterschiede jedoch, daß je kühner die historische Conception ihrem Gipfel unübertrefflicher Lebendigkeit entgegen rückt, auch die dramatischen Elemente, deren die Malerei, ohne dadurch schon selber dramatisch zu werden, fähig ist, zur Ausbildung kommen.

Achte Vorlesung.

Nach Beleuchtung des vorangestellten Satzes, daß die Malerei, der Natur der Sache gemäß, in Vergleich mit der Sculptur ihre volle Entfaltung erst im christlichen Mittelalter und der neueren Zeit habe finden können, dürfen wir uns jetzt unserem eigentlichen Gegenstande nähern.

Selbst bei einem flüchtigen Blick schon auf die Geschichte der gesammten Malerei erscheinen die Meisterwerke der Deutschen und Niederländer als eines der eingreifendsten und leuchtendsten Glieder dieser reichen Kette. Den frühesten Beginn derselben müssen wir zwar in dem altrömischen Kaiserreich, dem östlichen wie dem westlichen, und erst von hier aus sodann in schwachen Anfängen außer in Frankreich und England auch in Deutschland und den Niederlanden suchen; die weitere Fortbildung und Vollendung jedoch bleibt für das spätere Mittelalter und die neuere Zeit, neben den Italienern, vor allen Anderen den Deutschen und Niederländern vorbehalten. Denn die Franzosen und Engländer, bereits im Mittelalter untergeordnet, übertreffen auch im siebenzehnten und achtzehnten Jahrhundert das nicht, was die genannten Völker bereits vor ihnen als Musterbild hingestellt hatten. Nur die Spanier thun sich, ihnen gegenüber, eigenthümlicher hervor, und bringen es, wenn auch mit Benutzung der italienischen und niederländischen Meisterwerke, zu einer ebensosehr nationalen als einflußreichen Blüthe. Ihr Ende findet diese ganze Entwicklungsgeschichte, als Ausgangspunkt zugleich der neuesten auf eine hoffnungsvolle Zukunft hindeutenden

Periode, in jetziger Zeit hauptsächlich wiederum, außer in Frankreich, in Deutschland, Belgien und Holland, weniger in England und Italien; obschon Italien immer das Wallfahrtsland der Maler bleiben wird, in welchem sie freilich bis jetzt nur allzuoft das noch verlieren, was sie an jugendlicher Frische des Sinns und Unbefangenheit des Blickes mitbringen, ohne das zu gewinnen, was sie von den großen Meistern der Vergangenheit lebendig ergreifen könnten. Am wenigsten für die nationale Weiterbildung der Malerei scheint der slavische Osten geeignet, wo der Kunstsinn, wenn er sich regt, mehr aus dem modernen geistigen Wechselverkehr der Völker und einer allgemeinen Weltbildung, als aus ursprünglicher Volksrichtung hervorgeht.

Für den innern und äußeren Fortgang nun auf jeder der verschiedenen Hauptstufen in der Entwicklungsgeschichte der christlichen Malerei macht besonders in den früheren Perioden den wesentlichen Mittelpunkt die unterscheidende Weise aus, in welcher der Inhalt des Glaubens und Lebens religiös gefaßt und künstlerisch dargestellt wird. In dieser Rücksicht müssen wir unseren Ausgangspunkt von den religiösen Weltanschauungen nehmen, welche einerseits aus dem griechischen, andererseits aus dem römischen Katholicismus, sowie endlich aus der Reformation des Glaubens und der Kirche entspringen, und sich durch das wirkliche Leben, wie durch die künstlerisch freie Conception, die Wahl der Gegenstände und Art der Behandlung hindurchziehn. Es könnte zwar scheinen, daß wir hiemit Gefahr liefen, die Geschichte der Religion mit der Kunstgeschichte zu vermischen, und aus dem Gebiete ästhetischer Erklärung und Würdigung herauszugehn. Wenn es aber in der Kunst um eine zugleich historische Erkenntniß zu thun ist, läßt sich der Uebertritt in die religiöse Sphäre, besonders in der christlichen Kunst, nicht durchaus vermeiden. Wie sehr die Kunst sich auch, will sie nicht ihre Freiheit opfern, von den ausschließlich kirchlichen Zwecken entfernen muß, so giebt dennoch zu jeder Zeit und bei jedem Volke die bestimmte Art der religiösen Vorstellungen und Gebote das innerste Centrum des ganzen geistigen Lebens ab. In der ge-

schichtlichen Ausbildung der Nationen ist die Religion nicht das der Zeit nach letzte Gebiet, sondern umgekehrt die ursprüngliche Grundlage. Familie und Staat, Recht und Gesetz, Kunst und Wissenschaft prägen sich nach dem Stempel der Vorstellungen und Gedanken aus, welche dem religiösen Glauben und Denken als Kern der Wahrheit gelten. So sehen wir auch in den früheren Epochen Familie, Staat und Kunst in engster Verknüpfung mit der Religion, ja ihr als der allesbestimmenden Herrscherin mehr oder weniger unterworfen und dienstbar. Erst wenn die Kirche die übrigen Lebenssphären sich langsam erzogen hat, lösen diese sich wie herangereifte Kinder, die nach vollendeter Erziehung sich erstarkt und selbstständig finden, von solcher Vormundschaft los, und führen nun, jede in ihrem eigenthümlichen Felde mit vollem Recht auf die eigenen Füße gestellt, für sich selbst ihre befreite Existenz, und verfolgen ihre unabhängigen Zwecke. Der Grad dieser Emancipation aber ist selbst wieder durch den speciellen Charakter der Satzungen bedingt, innerhalb welcher sie sich wirksam erweist, so daß theils die freie Kunst überhaupt, theils die Hinwendung derselben auf Gegenstände und Situationen des nicht ausschließlich mehr von religiösen Erinnerungen geleiteten weltlichen Lebens und Naturdaseins, nur innerhalb bestimmter Confessionen zu ungehinderter Ausbildung gelangen kann. Auch in dieser Hinsicht sind die Hauptunterschiede des griechischen und römischen Katholicismus von den Principien der Reformation für die Geschichte der Malerei von der größten Wichtigkeit, und dürfen nicht übergangen werden. Falsch würde deshalb der Hinblick auf die religiöse Basis nur dann sein, wenn wir die eigenste Poesie und Technik der Kunstwerke ganz wollten in die Erklärung aus ihrem oft entfernten religiösen Ursprunge aufgehen lassen, statt anzudeuten, wie mit den Unterschieden des Glaubens gerade diese und keine anderen künstlerische Auffassungsweisen verbunden sind.

Eine schon voller individualisirende Seite ferner bringt der nationale Charakter herein, sowohl in Rücksicht auf das äußere Local, in welchem die Malerei sich entwickelt, als auch

in Betreff auf den bleibenden Typus der Gestalten, Physiognomien, Geberden, Sitten und Gebräuche, die sie vor sich sieht. Nahe Gebirge, der Blick auf das unendliche Meer, Völkerverkehr, Handelsschiffahrt, Reichthum und Pracht öffentlicher Gebäude, Kirchen, Straßen, Plätze, Brunnen, Thore, Brücken, Trachten, Hausgeräth, Stoff der Gewänder, Art der Waffen, der Umfang und die Ausbildung persönlicher bürgerlicher Freiheit, Verfassung und politisches Leben, diese durchgreifendsten und unbedeutenderen Umstände und Verhältnisse wirken insgesammt mit, um die Kunstwerke zu lebendiger Bestimmtheit herauszuführen. Für Jeden, welcher die besonderen Stufen der Kunst auch in ihrer nationalen Vielseitigkeit kennen lernen und nachleben will, ist es deshalb von nicht geringem Belang, die Gegenden, in welchen die Schulen und einzelnen Meister sich bildeten, die Natur, die sie vor Augen hatten, das Volk, dem sie angehörten, selber zu sehn, und darin so heimisch als möglich zu werden. Wenn schon für die politische Geschichte und die Geschichte der Poesie Sprachstudien und Bibliotheken nicht ausreichen, so sind für die Malerei Gemälde-Gallerien, je mehr sie sich gerade zu einem Pantheon der Kunst aller Jahrhunderte und Völker ausweiten, eine um desto weniger erschöpfende Quelle für das lebendige Verständniß nationaler Werke. Man sieht den Venetianern nur in Venedig, den Holländern nur in Holland, den Eyck's und Hemling nur in Gent und Brügge, dem Rubens nur in Antwerpen, den Bildchen Potter's nur mitten in der reinlichen Wiesenheimath der Dörfer und Heerden, die er malte, vollständig in die innere Seele und Kunstwerkstätte.

Doch nicht alle Standpunkte im Verlaufe der Malerei sind befähigt, in ihre Productionen das volle Leben der um sie her sich regenden Wirklichkeit zu künstlerischer Verarbeitung hereinzunehmen. Die Malerei bedarf im Gegentheil mannichfacher Fortschritte, ehe sie es wagen kann und wirklich wagt, in der menschlichen Gestalt den Ausdruck eines in religiöser wie in weltlicher Rücksicht reichhaltigen Innern lyrisch vertieft, in epischer Fülle oder dramatisch reger Lebendigkeit gelungen vor Augen zu bringen.

Der Stufengang, in welchem diese Entfaltung vor sich geht, läßt sich im Großen und Ganzen folgendermaßen feststellen. Den Beginn macht die zur Selbstständigkeit der Kunst noch nicht befreite Anschauung. Sie trennt sich das Gebiet ihrer religiösen Vorstellungen zu kirchlichen Zwecken noch ganz von den sonstigen Lebensinteressen und äußeren Weltumgebung ab, und ist in dem Ernst ihrer starren Heiligkeit allein bemüht, Gestalten zu erfinden, welche, statt die individuelle Bewegung des religiösen Gemüths mit all seiner Innigkeit und Tiefe in voller Wirklichkeit auszudrücken, nur den durchgreifenden Inhalt des Glaubens andachterweckend bezeichnen sollen. Einer reichen Ausbildung ist dieser Standpunkt nicht fähig. Die beschränkte Erfindung hält am Traditionellen fest, und wie es die Architektur in der Bewegungslosigkeit ihrer Formen nur zum annähernden Ausdruck der allgemeinsten Bedeutungen ihres Inhalts bringen kann, während die übrigen Künste das lebendige Wirken und mannichfach sich auseinanderbreitende Dasein dieser Bedeutungen in menschlich individuellen Charakteren, Empfindungsweisen und Begebnissen immer entfalteter herausstellen, so nimmt auch diese Anfangsepoche der christlichen Malerei einen gleichsam architektonischen Typus an. Es ist, um auf ein schon früher gebrauchtes Bild zurückzukommen, nur erst das Knochengerüst der wesentlichsten Vorstellungen und Lehren, das vor dem Beschauer dasteht, nicht das geistige und leibliche Fleisch und Blut einer vollen belebten Wirklichkeit. Die körperliche Sculpturplastik und malerische Innigkeit des Seelenausdrucks gehört erst späteren Fortschritten an. Zu diesen aber sieht die Malerei sich um so unabweislicher hingedrängt, je mehr ihr Beruf von ihr fordert, auf alles einzugehn, was das menschliche Dasein und Naturleben in sich faßt, da unter den bildenden Künsten gerade ihr allein die Fähigkeit vergönnt ist, selbst das Innerlichste in den Außengestalten der erscheinenden Welt zur Darstellung zu bringen. So tritt denn auch die Malerei in ihrer historischen Entwickelung in immer gesteigertem Grade ins volle Menschenleben, wenn auch zunächst in die religiöse Sphäre des-

selben, hinein. Sie will das wirkliche Wandeln Christi auf Erden, das wirkliche Walten seines Geistes in der Gemeine der Gläubigen und Frommen, die wirkliche Geschichte der Büßer und Heiligen in frischer Gegenwart vorführen, und thut es in jedesmal nationalem Geiste mit ungeschmälerter Benutzung dessen, was rings um sie vorwegt. Hat sie in dieser Weise die Gegenstände erschöpft, welche der Religion wie der Kunst gleichmäßig zusagen, ohne der Freiheit der Phantasie hemmende Fesseln anzulegen, dann endlich wendet sie sich in noch ausschließlicherer Kunstliebe mit freier Wahl auf die weltlichen Zustände, die Thaten der vaterländischen Helden, die großen Momente in den geschichtlichen Begebenheiten der Vorzeit und Gegenwart, auf häusliche Scenen, auf die Natur und deren unversiegbar sprudelnde Lebensquellen hin, um in diesem für den Menschen als Menschen, Bürger, Gatten, Vater, Thoren und Weisen nächsten Umkreis künstlerisch darzuthun, welch einen Reichthum die Menschenbrust in sich hegt, und die gestaltenfrohste Kunst in Formen und Farben aus sich hervorrufen kann. — In diesem Verlauf geht die eben angedeutete Verschiedenheit der religiösen und nationalen Grundlagen mit dem Stufengang der immer concentrirteren Lebendigkeit der Darstellung und dem steigenden Ausbilden jedes Kunstmittels parallel, das zur Lösung schwieriger Aufgaben erforderlich ist. Hieher gehört die Erfindung der stets gefügigeren Bindungsmittel der Farben, wie Feigenmilch, Eiweiß, Oehl u. s. f.; die immer nüancenreichere Mischung der Farben zu schärfsten Contrasten, wie leisesten Uebergängen, die vermehrte Liebe für dieß zu geistigem Ausdruck wundersam anwendbare Regenbogenelement in seiner Gluth, Pracht und schmelzreichen Duftigkeit, seiner Kunst des Auftrags, Vertreibens u. s. f.; ebenso die wachsend rundende Modelirung und individuelle Charakteristik aller Formen des menschlichen Körpers und jeder Art der Naturerscheinungen; der täuschende Kunstbetrug der Linearperspective, welche ihr echt malerisches Ziel erst durch die phantasie- und naturwahrste Spitzen der abtönenden Luftperspective erreicht; ferner die durchgängige Bewegung der Gestalt und

Farbe, besonders des menschlichen Körpers, in welchem die Malerei jedes Glied, jede Muskel zu geistigem Ausdruck beleben kann; die durchgebildete Freiheit im Gebrauch jeder Stellung, der gewagtesten wie der einfachsten; die Gewandung, Beleuchtung, die raumausfüllende Gruppirung; der Fortgang von epischer Ruhe und Ausbreitung, lyrischem Sinnen und Versinken zu dramatisch schlagender Lebendigkeit; und was allen Vorzügen die letzte künstlerische Weihe giebt, die stumme und doch vernehmlich redende Seelensprache der Physiognomik, durch welche die Malerei nicht nur in menschlichen Zügen, sondern ebensosehr in jedem scheinbar seelenlosen Naturgegenstande ein inneres begeistetes Leben aus allen Formen und Gestalten zauberisch hervorlockt.

Die dritte Seite endlich, welche die religiösen und nationalen Unterschiede in sich zusammenfaßt, und überhaupt erst zum Vorschein bringt, ist der individuelle Kunstcharakter der hervorstechenden einzelnen Meister. Auch hierüber noch muß ich gleich anfangs ein andeutendes Wort vorausschicken. Seit unsere Zeit sich an Dioramen entzückt, welche, die Sache bei Licht besehen, nichts anderes als die Thorheit des Widerspruchs darthun, alle Kunstmittel in Bewegung zu bringen, um den letzten Schein der Kunst zu zerstören, und die reale Wirklichkeit an die Stelle zu setzen; seit in demselben Sinne gerade diejenigen Landschaften, Portraits, historische Scenen, Genrebilder u. s. f. am meisten Eingang finden, welche nichts sind als ein treuer, wenn auch noch so prosaischer Abdruck des Vorhandenen, und mehr der dunklen Kammer als der in heller Begeisterung wiederschaffenden Seele des Künstlers ihren Ursprung verdanken, seit, wie gesagt, in diesem Sinne in dem Kunstwerk nur die freilich Jedem verständliche kunstentblößte Prosa geschätzt wird, ist es Pflicht, bei jeder Gelegenheit immer von Neuem darauf hinzuweisen, daß ein Kunstwerk nur dann als Werk der Kunst zu gelten hat, wenn in demselben als innerer bestimmender Mittelpunkt der individuelle Geist eines einzelnen Künstlers athmet und lebt. Denn Naturgegenstände, menschliche Physiognomien, Handlungen, Vor-

fälle, mögen sie die absichtlose Poesie und Schönheit, die auch der Wirklichkeit inwohnen kann, noch so sehr in sich tragen, sind darum ebensowenig schon Kunstwerke, als diese eine bloße Wiederholung solcher Gestalten und Scenen sein dürfen. Die Kunst trifft zwar mit der wahren Wirklichkeit immer zusammen, und der Werth beider steigt mit dem Grade ihrer Uebereinstimmung. Das Kunstwerk aber ist reicher als jede sonstige äußere und innere Erscheinung, reicher um den Künstler, der sie faßt und darstellt. Wir haben in seinem Werke zugleich ihn selber; wir sehn, vernehmen, empfinden nicht nur die Wahrheit und Erscheinung der Sache, sondern die originale Art der Anschauung, in welcher er sie ergriffen hat, sie mit seinem Sinn für Schönheit durchdringt und aus dem Feuer der Phantasie neu zu einer in sich vollendet zusammenklingenden Welt hervorruft, in die er nun, wie sie aus seinem Innern entsprungen ist, auch ganz sein Inneres hineinlegt. Jedes Kunstwerk, sei es in sachlicher Treue so objectiv als möglich, langt bei dem letzten Ziele aller Kunst doch nicht an, wenn nicht der individuelle Hauch dieser tiefsten Beseelung durch dasselbe hinweht. So erinnere ich mich z. B. aus der vorigen Kunstausstellung (Berlin im Herbste 1838) eines Gemäldes von Becker, das große Theilnahme im Publikum erweckte. Auf einem Kirchhofe, gesenkten Hauptes, die Hände gefalten, ein aus dem Kriege heimkehrender Soldat vor dem Grabe seiner Mutter, das ihm der alte Todtengräber zeigt; zur rechten ein Baum und die Kirche; durch das Thor des Gottesackers die Aussicht auf den Rhein und das jenseitige Bergufer. Stellung, Ausdruck, Empfindung, Färbung waren zu loben, das Ganze aber gab immer nur den Eindruck, als sähe man dieselbe Scene in ihrem wirklichen Hergange aus einem verkleinernden Spiegel heraustreten. Man hatte nur die Sache und nicht auch die kunsterneuende Seele und Liebe des Künstlers vor sich, und so fehlte der Gottesathem der Kunst in peinigender Weise. Dieß bringt aller scheinbaren Naturwahrheit zum Trotz eine Nüchternheit und ein Gefühl der innern künstlerischen Armuth an Poesie und Auffassung herein, welche

zum Theil auch einzelnen heutigen französischen Malern, am meisten aber vielen Düsseldorfern besonders in Bezug auf Haar, Nachbildung der Seidenstoffe u. s. f. als schlimmster Vorwurf aufzubürden ist. Was prosaisch als bloße Realität ohne Kunstbegeistigung im Bilde dasteht, kommt auch von einem prosaischen und damit kunstfernen Innern her. Solch ein Werk kann ein irgend guter Copist täuschend zu dem gleichen Kunstwerthe des Originals nachbilden. Echte Kunstwerke dagegen sind nicht vollständig zu copiren. Wer diesen Unterschied noch nicht zu machen gelernt hat, wer diese geistige, höchste Schönheit der Originalität nicht zu fassen weiß, und fehlt sie, die eigentliche Kunstseele nicht vermißt, die jeden Pinselzug von Außen und Innen belebt, jeden Strich zu einem Laut werden läßt, durch welchen in seinem Gegenstande der Künstler zugleich sich selber ausspricht, der mag sich mit dem Kunsthandwerk begnügen, das nur die Hand und nicht der Geist ausführt, oder sich an dem dargestellten Objecte, weil es ihm außerhalb der Kunst schon lieb und werth ist, erfreuen, doch nicht von eigentlichem Kunstgenuß mitreden, der andere Sinne und andern Sinn erfordert. Daß ich hier nicht der beschränkten Manier, den Sprüngen einer baroken Phantasie das Wort reden will, versteht sich von selbst. Die wahre Originalität geht immer mit der echten Kunst Hand in Hand. Sie ist nichts, als der allgemeine Genius der Schönheit und Kunst, der sich individuell zum einzelnen Künstler concentrirt, und in ihm, durch ihn, mit seinem Geist und Auge schaut, ergreift, schafft. Doch wie wir vor allem Kunst in jedem Werke sehn und lieben müssen, ebenso ist es auch nothwendig, daß, insofern sie durch Künstler allein wirkt und lebt, jedes Werk auch das durchgängige Gepräge dessen trage, der es aus seinem Innern, als heiliges Kleinod höchster Liebe und Freude hervorbringt. Die sogleich vor jedem echten Kunstwerk aufgeworfene Frage, wer es gemacht habe, hat in der That noch einen tieferen Grund als die Müßigkeit bloßer Neugier. Denn Künstler und Werk sind weniger zu trennen, als Gesinnung und Handlung, insofern der Künstler, ist er nur rechter Art, ganz

auch das ausführt, was er in sich trägt. Zwiespalt und Kampf von Wollen und Vollbringen, von Intention und That sind Halbheiten, die auf der reinen Höhe der Kunst, denn dazu giebt es Kunst in der Welt, das Recht ihrer Bedeutung völlig verlieren.

Die allgemeinen Grundlagen, auf welchen nun auch jede individuelle künstlerische Production beruht, sind, wie wir bereits sahen, die religiösen und nationalen, ja selbst provinziellen Unterschiede und Entwicklungsstufen. Aus ihnen leitet sich die wesentliche Verschiedenheit der hauptsächlichsten Malerschulen sowohl nach Seiten der geistigen Anschauung, als auch nach Seiten der technischen Vorzüge oder Mängel her. In dieser Rücksicht will ich hier nur auf den großen Abstand zwischen originalen Meistern und denjenigen Künstlern aufmerksam machen, welche ohne hervorstechende Individualität den ausgeprägten Ueberlieferungen ihrer Schule folgen, und so das schon Vorhandene theils abschwächend wiederholen, theils mit ihrem eigenen particulären Charakter, wie es eben kommt, zur Förderung oder zum Verderben der Kunst vermischen, während Andere wieder, um der Beschränktheit zu entfliehn, von dieser Schule zu jener hinüber und herüber gehn, indem es ihnen aber an Selbstständigkeit fehlt, das höchste Heil und Glück in einem eclectischen Zusammenfassen sehn, das in der That zum Gelungensten führen würde, wenn nicht die Hauptsache ausbliebe: die eigene schöpferische Erfindung und selbstständige Virtuosität. Denn als groß und epochemachend steht nur der Künstler da, welcher entweder was vor ihm langsam herangereift war mit freiem Genius zur unübertrefflichen Vollendung für immer abschließt, oder aus einer neuen Richtung heraus, in veränderter Anschauung, Erfindung und Ausführung, für die Gegenwart und Folgezeit mit entschlossenem Muth eine Bahn bricht, auf der er sich selbst als Meister bewährt. In dieser Rücksicht sind besonders die ursprünglichen Kunstepochen reich, in welchen bei ausgeprägter Nationalität der Kern einer jungen oder verjüngten Weltanschauung, die sich noch nicht zu Kunstgestalten vollendet hat,

von innen her zu ganz selbstständigen Productionen treibt. Was die ganze Zeit will, was in Vielen leise und unbestimmt dämmert und webt, wonach sie ringen und streben, der Begabteste ergreift es sicher und klar, und stellt es der erstaunten Menschheit, ist er ihr theilweise vorausgeeilt, zu feindselig erschreckender Bewunderung, hat er in gesegneter Stunde das Eigenste, wonach sie sich sehnte, getroffen, zu dankbarem Entzücken hin. In solchen Tagen ist die Hervorbringung wie der Genuß unzerstreut, aus einem Guß, ohne Nebengeschmack von Studium und Nachbildung fremder Elemente. Und leitet der echte Genius den Künstler in jedem Moment der Conception und Ausarbeitung, fühlt, weiß, bethätigt er, was er schafft, ganz als Eigenthum seiner Phantasie und Meisterschaft seiner Hand, durchwirkt die feste Energie seiner tiefsten Eigenthümlichkeit das ganze Werk, dann erst können wir wahrhaft die Originalität einer noch nicht dagewesenen und nicht wiederkehrenden Kunstwelt preisen. Je breiter nun aber die Reihe des Geleisteten ist, das der Künstler als fesselndes Vorbild um sich her oder bei fremden Schulen und Völkern erblickt, je mehr er sich gedrungen fühlt, diese immer erweiterte Kunstwelt in sich aufzunehmen und zu benützen, um so schwieriger und seltener wird das individuelle Erfinden. An dem selbstlosen Aufgreifen ohne eigenste Richtung, an allseitigem Umherschauen ohne eigenstes Sehen und Nachmachen ohne eigene Schöpfung kränkelt im Gegensatze der älteren Epochen großen Theils die heutige deutsche Malerei. Oder wo sie gerade am meisten zu einer selbstständig neuen Richtung einen großartigen Anlauf zu wagen scheint, verläuft sich diese Kraft sogleich zu solch innerer Schwäche, daß es besser wäre, die Meister gingen bei größeren Meistern copirend in die Schule, als daß sie nur durch die steten Wechselconterfeie ihrer eigenen breiten Mitschülerschaft den Sinn des großen gebildeten Haufens verlocken. —

Wie es nun aber glückliche Zeiten beschränkterer, doch durchweg kunstbeseelter Stufen und Richtungen giebt, so treten auch, obschon selten, in späteren Tagen Geister auf, umfassendster und

doch in Nationalität und individuellem Kunstcharakter eigenster Art. Diese bilden dann, je größere Schwierigkeiten sie überwinden, und an der Breite dessen, was ihnen aus der Vergangenheit und Gegenwart zu Gute kommt, erst vollständig die Macht ihrer neuen Erfindungsgabe erweisen, die reichsten und letzten Culminationspunkte. Denn auch in der Kunst besteht die staunungswürdigste Höhe darin, zugleich universell und dennoch ganz national, ganz Individuum zu sein; eine Welt in sich zu schließen, und innerhalb ihrer Darstellung nur um so mächtiger die eigene Originalität festzuhalten. Von dieser Art, um in unserer Sphäre nur den Einen im Voraus zu nennen, war Rubens.

Neunte Vorlesung.

Wir wollen uns endlich, um die vorausgeschickten Bemerkungen anzuwenden, näher nach dem historischen Verlauf der deutschen und niederländischen Malerei umsehn.

Der Fortgang ihrer Entwickelung läßt sich, wie die Gesammtgeschichte der Malerei überhaupt, am füglichsten in drei Perioden theilen, von welchen die erste bis zum dreizehnten Jahrhundert reicht, während die zweite das nächste halbe Jahrtausend umfaßt, so daß die dritte ohngefähr mit dem Anfange des achtzehnten Jahrhunderts beginnt. In allen drei Perioden begegnen wir auch bei den Deutschen theils, theils bei den Niederländern einer regen Thätigkeit in unsrer Kunst; die gediegenste und reichhaltigste Entfaltung aber liefern die Epochen vom dreizehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert. Auf diese wollen wir uns deshalb in Rücksicht auf unsren specielleren Gegenstand vorzugsweise beschränken. Indem jedoch die freie nationale Ausbildung bei den Deutschen und Niederländern zu ihrer Voraussetzung jene nur langsam vorschreitende Periode hat, welche im christlich gewordenen römischen Kaiserreich auf den Grundlagen des Alterthums fortbaut, und deren Typus auch nach Deutschland herüberwirkt, so müssen wir zuvörderst einen Blick auf die wesentlichen Charakterzüge dieser Epoche werfen. Außerdem geht die deutsche und niederländische Malerei ihrem Ziel nicht in durchweg einflußloser Fortbildung entgegen. Die italienische Kunst, in wie verschiedenem Geiste dieselbe sich auch entwickeln mag, bleibt ihr im Gegentheil eine so bedeutende Neben-

buhlerin, daß besonders die Niederländer, um zu ihrer reichsten Vollendung zu gelangen, sich nicht entschlagen können, lernend und nachbildend sich nach Italien hinüberzuwenden. Wollen wir deshalb den Charakter und Werth unsres Gegenstandes vollständig fassen, so sind wir genöthigt, die deutsche und niederländische Malerei auch in der angegebenen Hauptperiode von der italienischen ebensosehr abzuscheiden als die Wechselbezüge beider herauszustellen.

Treten wir jetzt zu den gleichartigen Kunstwerken der ersten Hauptperiode heran, so ist der gelungenste Zug, der auffallen muß, die typische kirchliche Feierlichkeit. Daß sich die christliche Malerei zunächst ganz in das kirchliche Leben versenkt, und für die Zwecke desselben ausschließlich thätig ist, liegt in dem Ausgangspunkte, den das Christenthum selber nimmt. Es breitet in einer heidnischen Weltumgebung sich aus, es herrscht im römischen Reiche mitten in der Verderbniß des Alterthums. Das Einzige, um das es hier vorerst religiös Noth thut, ist die Ausbildung und Befestigung der Vorstellungen von Gottes Wesen, und das kirchliche Leben, das dem Glauben die nächste diesseitige Gegenwart giebt. Diesem Himmelreich der Religion und der Kirche steht eine Wirklichkeit gegenüber, in welche die neue Lehre noch kaum umwandelnd eingedrungen ist. Staat, Recht, Sitten, Charaktere, Gewohnheiten und Bedürfnisse schleppen sich in Formen weiter, die aus heidnischer Mythologie und Menschenweisheit einst zwar kräftig und schön hervorgegangen sind, nun aber, gealtert, abgeschwächt, jedem Laster höfischer Intrigue, jeder Noth der Zeit, jedem Anfall heranwogender Barbaren blosgestellt bleiben. Da verschließt sich zunächst die religiöse Anschauung der christlichen Malerei mehr und mehr in ihren eigenen Glauben, mit welchem die inneren und äußeren Gestalten der Gegenwart noch nicht zu Frohheit und lebendiger Schönheit versöhnbar sind. Dessen ungeachtet eignet sich die Malerei dieser Periode, gleich den übrigen Künsten, das Beste, was sie besitzt, aus den Kunstvortheilen des classischen Bodens an, auf welchem sie, wenn auch im Dienst der Kirche und in

Berührung mit der Weltpracht des Hofs und Barbarei der Ueberbildung erwächst. Nun stammen zwar diese Ueberlieferungen nicht unmittelbar von dem Glanzpunkte der alten griechischen Malerei und Sculptur her, im Gegentheil haben die ersten Anfänge altchristlicher Bildnerei nur das Verderben der griechisch-römischen Kunst als Musterbild vor sich. Selbst in diesen Ausläufen aber ist noch ein traditioneller Rest der unzerstörbaren Tüchtigkeit und des menschlichen Adels wie der Anmuth der alten Zeit übrig, und die vollendete Formenschönheit würde vergeblich zu dem christlich kirchlichen Sinne gesprochen haben, der geistes- und sinnenschön zugleich nach Art der alten Götter und Menschen, weder sein konnte noch wollte. Dennoch geht das, was die Malerei anfangs am willigsten in sich hinüberträgt, nicht nur die äußerlich technischen Seiten des breiten pastosen Auftrags der Farben und die Vorliebe für deren hellere und gebrochenere Nüancen an, sondern bezieht sich ebensosehr auf Costum, Zeichnung, Faltenwurf und künstlerische Motive der Stellung, Geberde u. s. f. Ueberhaupt ist es eine falsche Vorstellung, zu glauben, daß die altchristliche Malerei ihre Entwicklung mit einer streng durchgeführten Feindschaft gegen das heidnische Alterthum begonnen habe. In diese Anomalie verfällt sie nicht. Diente doch auch die Philosophie und Gelehrsamkeit der Griechen, diese heidnische Weltweisheit, den Kirchenvätern zur Grundlage für die erste wissenschaftliche Erörterung religiöser Vorstellungen und kirchlicher Dogmen. Gleichmäßig bildete sich die christliche Baukunst nur dadurch aus, daß sie sich eng der alten Architektur anschloß, und die Sculptur betrat den ähnlichen Weg. Die scheue Kindheit einer neuen Kunstepoche erbt und gebraucht gern die Traditionen vorangegangener Perioden, so lange sie für ihre neuen Bedürfnisse noch die erforderlichen Mittel nicht durch eigene Kraft zu finden und anzuwenden gelernt hat. Diese Mittel aber aus sich selbst zu schöpfen zeigt sich, wie wir sogleich sehen werden, die ganze Periode, die vor uns liegt, wenig befähigt. Außerdem waren ja die christlichen Maler der ersten Jahrhunderte selber Griechen und Römer, und

wenn sie auch barbarischen Völkern angehörten, so lehrte sie doch das eigene Unvermögen, dem Typus zu folgen, den sie vorfanden. Je weniger frisch aber nach diesen Seiten die christliche Kunst war, desto ursprünglich mächtiger erwies sich der religiöse Geist, von dem sie ausging, und dessen Sinn und Inhalt sie zu verbildlichen unternahm. In dieser Stärke sehen wir zwar die Formen der heidnischen Kunst auf die christliche Malerei übertragen, doch innerhalb ihrer zu dem christlich religiösen Ausdruck jener feierlichen Hoheit und affectlosen Ruhe umgewandelt, deren Charakter von früh an die Grundlage für alle späteren Fortentwickelungen ward.

Da muß es sogleich auffallen, daß obschon hier die Darstellung religiöser Gegenstände von zwei kirchlich und dogmatisch feindlichen Confessionen, von dem griechischen und römischen Katholicismus, ausgeht, dieser Gegensatz dennoch für die kirchliche Malerei vorerst von keiner hervorstechenden Wichtigkeit ist, sondern den ähnlichen Grundtypus der Kunstwerke unerschüttert bestehen läßt. Ich will, was ich meine, näher anzudeuten versuchen. Ein Hauptunterschied des griechischen Katholicismus von dem römischen liegt in dem griechischen Dogma, daß der heilige Geist nur ausgehe vom Vater und nicht auch vom Sohne. Bei solch einseitiger Verherrlichung des Vaters kann es der Kunst, welche im Sinn dieser Richtung gestaltet, weniger darauf ankommen, die wirkliche Menschwerdung Christi, sein Leben und Leiden in leiblich und geistig anschaubarster Lebendigkeit als den eigentlichen Angelpunkt des göttlichen und menschlichen Wirkens und Lebens herauszustellen. Denn nur von dem unsichtbaren Vater im Himmel, nicht aber von Christus, der als Gottes Sohn Mensch ward, geht diesem Glauben gemäß der heilige Geist aus. Umgekehrt legt der römische Katholicismus, besonders nach Seiten seiner künstlerischen Ausbildung hin, ein Hauptgewicht auf die lebendige sichtbare Gegenwart Christi, welche die Kirche wie die Kunst dauernd zu machen bemüht ist. Ergreift nun die Malerei im Gegensatze jenes erstgenannten Dogma Christus mit den wunderreichen Ereignissen seines Lebens als den wirklichen

Gott, von welchem aus der Geist sich heiligend über alle Folgezeiten verbreitet, so hat sie sich hiemit schon die Aufgabe zugetheilt, den Gesammtkreis religiöser Vorstellungen in der Fülle und Verschiedenartigkeit individueller Gegenwart und sonstiger Breite der Situationen und weltlichen Umgebung darzustellen. Denn mit Christi wirklichem Erscheinen hat alles, was bei Gott Vater weltlos und ohne menschliche Individualität bleibt, sogleich leibliche, menschliche Wirklichkeit erhalten, und tritt in Bezug auf die äußere Natur und den ganzen Reichthum nationaler und sonstiger Zustände und Begebenheiten, während umgekehrt mit Gott Vater und dem Himmelreich nur die Vorstellung unwandelbarer Ruhe, unveränderlicher, naturlos ewiger Gleichheit verknüpft und die lebensreiche Veranschaulichung relativ abgeschnitten ist.

Theilt nun das Abendland weder in Italien noch in Deutschland, Frankreich und England die gleiche religiöse Anschauung der griechischen Kirche, und macht sich dennoch in Bezug auf malerische Auffassung der ähnliche Grundcharakter geltend, so muß diese Gleichheit, welche jenen wesentlichen Unterschied noch nicht zu hervorleuchtender Entwicklung gedeihen läßt, in dem liegen, worin hier Byzantiner, Römer und Deutsche zusammenstimmen können und müssen. Dieß Gemeinschaftliche ist der für die ganze erste Epoche wichtige Umstand, daß die Kunst überhaupt nicht, und am wenigsten die Malerei, mit der vollen Verlebendigung der leiblichen Gestalt und des in ihr ausdrückbaren geistigen Innern zu beginnen vermag. Im Gegentheil endet sie mit dieser inneren und äußeren Fülle erst auf ihrem Gipfelpunkte künstlerischer Vollendung, der nur nach mannichfaltigen Fortschritten und Vermittlungen zu erreichen ist. Die im Anfange ausgebildeten Mittel und Geschicklichkeiten der Darstellung gestatten nur eine abstractere Conception, welche sich zwar auf das Wesentliche, aber auch nur auf das Allgemeinere und Leerere, sowohl der Gestalt als dem Inhalte nach, hinrichtet. Wie sich deshalb die christliche Malerei zunächst nicht nach dem überall verschiedenartigen Naturleben und dem an Charakteren, Situationen und Ereig-

nissen überreichen weltlichen Treiben der Völker umschaut, sondern zuerst in das religiöse Gebiet sich einlebt, um jene ewigen Akte und Bezüge anschaulich zu machen, welche Gott und Menschheit zusammenhalten, so veranschaulicht sie auch innerhalb des religiösen Kreises diese Vorstellungen nur in abstract andeutender Weise. Sie kann, je weniger ihre Mittel genügen, um so weniger den Muth fassen, die Tiefen der Religion mit freier Erfindung zu menschlich voller und dennoch entsprechender Lebendigkeit herauszuarbeiten. Obschon deshalb für Christus, Maria, Gott Vater und die Apostel charakteristisch unterschiedene Gestalten gefunden werden, so bemerken wir dennoch auch in der späteren Zeit unserer Epoche weder bei den Italienern noch bei den Deutschen den freudigen Trieb, die Geschichte Christi, seiner Jünger, Heiligen u. s. w. in Bezug auf die Bestimmtheit reicher Charaktere und Weltumgebung zu bringen, und dadurch beide Seiten, die menschliche Individualität und Gottes Leben zu immer engerem und gemäßerem Einklang zu verbinden. Die religiösen Gegenstände bleiben umgekehrt von der übrigen Welt fast ausgeschlossen, die von ihren äußeren Formen und Ausdrucksweisen des Innern nur soviel hergiebt, als zur nächsten Versinnlichung nicht zu entbehren ist. Je roher nun die Zeit, je plumper der Sinn, je stumpfer der Geist, desto weniger vermag dieß Uebertragene mit der Hoheit der Vorstellungen zusammenzustimmen, die sich verbildlichen sollen. Hierin liegt die Barbarei, von der diese Epoche, besonders die Malerei des Abendlandes, im Mittelalter vielfache Proben liefert, und weder Italiener noch Deutsche geschickt macht, früher als im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts mit glücklichem Erfolg diejenige neue Bahn zu betreten, auf welcher sich der volle Unterschied des römischen und griechischen Katholicismus nun auch im Gebiete der Malerei siegreich hervorthut, wogegen es die griechische Kirche auch in der Folgezeit zu keiner weiteren Stufe bringen kann, als sie in dieser ersten Periode bereits geliefert hatte.

So wäre es also der Charakter der neubeginnenden Kunst überhaupt, der auch von der religiösen Seite her im Occident

dennoch denselben Grundtypus bestehen läßt, in welchem sich die Byzantiner auszeichneten. Die Malerei kann zwar der Form und Farbe ebensowenig entbehren, als der griechische Katholicismus den Werth der wirklichen Erscheinung Christi für den Glauben läugnet, in dem ähnlichen Grade aber, in welchem, verglichen mit der Kunst der römischen Kirche in ihrer späteren Entwicklung, das griechische Dogma Gott Vater hervorhebt, bilden auch die ersten Stufen der Malerei überhaupt in ihren Formen und ihrer Färbung die Seiten lebendiger Gegenwart und menschlich individueller Charakteristik noch nicht heraus. Wir sehen daher wohl Gestalten und Begebenheiten des alten und neuen Testamentes zur Darstellung gebracht, aber die Umgebung der landschaftlichen Natur fällt weg; die Formen bleiben mehr oder weniger ohne Fortbildung traditionell; die einzelnen Künstler, da sie aus ihrer eigenen Phantasie frische Erfindungen hinzuzubringen nur einen geringeren Spielraum finden, unterscheiden sich nicht so wesentlich von einander als in den nachfolgenden Perioden; die Stellung der Gestalten ist wenig oder ungefügig bewegt, die Anordnung architektonisch oder verwirrt, und vor allem sind für lebensvolle Gruppirung und Geberde, für reiche Particularität der Charaktere und für den Hauch menschlicher Beseelung weder die Bedürfnisse noch die Mittel der Befriedigung vorhanden. In der gleichen Art kann unter den genannten Bedingungen auch die neue Kunst der Perspective, Beleuchtung, Modelirung und des Colorits sich kaum zu regen, nicht aber frei und reichhaltig zu entfalten beginnen. Die Formen treten deshalb nicht, wie zu fordern wäre, vor und zurück, und Licht und Schatten bleiben in den verschiedenen Farbentönen noch ohne die vermittelnden Uebergänge und Schmelzungen, welche allen Gegenständen erst ihre rechte Gestalt und Rundung geben. Alle diese Kunstvortheile fehlen aber, weil die Malerei hier theils nach der technischen Seite selber noch in ihrer Kindheit liegt, theils in geistiger Rücksicht mit einer religiösen Auffassungsweise zusammentrifft, welche zu weiteren Erfindungen noch nicht antreibt.

Mit diesem Mangel an lebendiger Individualisirung aller Gestalten ist nun zugleich auch der eigentliche Ausdruck tieferer Innerlichkeit des Gemüths fern gehalten. Denn Gemüth kann nur da in der Malerei vollständig sich kundgeben, wo menschlich ausgeprägte Individuen in ganzer Lebendigkeit durch alle die Kunstvortheile vor uns hingezaubert werden, die unserer Stufe noch unbekannt sind. So schaut uns hier kein sprechendes Auge, kein Seelenblick an, und wollen wir den unbeweglichen Figuren, mögen sie nun Gott oder Heilige darstellen, ins Innere sehn, so läßt uns kein Wechselspiel der Züge einen Reichthum des Bewußtseins, bestimmter Zwecke und Interessen entdecken. Wir suchen vergebens einen Ausdruck, in welchem ein für sich abgeschlossenes Gemüth das tiefe Empfinden und Wollen seiner selbst verkündigte. Statt dieser subjectiven Beseelung spricht sich dumpfe Ruhe und unaufgeschlossene Allgemeinheit aus. Für sich selbst genommen erscheinen, bei den späteren Byzantinern besonders, die Gestalten mumienartig, steinern und doch schattenhaft, ja selbst gespenstig; wie Geister, die in scharfer sichtbarer Form ohne Fleisch und Blut mit stierem Blick auf uns zudringen. Doch wenn sie dem Besten angehören, was diese Epoche zu liefern vermag, sind sie von ernster Hoheit und majestätischer Gewalt. Und in der That sollten sie, wie gesagt, auch in ihrer Zeit für den mehr religiös andächtigen als kunstgenießenden Beschauer nur als Repräsentanten der kirchlichen Vorstellungen dastehn. Es ergeht an sie noch nicht der Anspruch, daß sie die leiblich und geistig gemäße Gestalt des für die Kunstanschauung in ihnen wirklich präsenten Gottes, oder daß sie ein freibelebtes Kunstportrait Maria's, der Apostel und Heiligen liefern sollen. Von der ewig gleichen Kirchenruhe, zu der sie erstarrt scheinen, zu der lebendigen Gegenwart herüber, in der sie doch erschienen sind, schlägt die Kunst noch keine Brücke; ihre Werke sollen den Menschen nur aufrufen, sich in Gott zu versenken. Leistet er dem Rufe in der Weise Folge, wie er an ihn ergeht, so gewinnt er dadurch nicht eine volle Einigung seiner Selbst und seines weltlichen Daseins mit Gott,

denn statt den Klang freier Liebe, statt die Seeligkeit der Buße und Freudigkeit der Versöhnung, statt die Gnade Gottes und Inbrunst des Menschen auszudrücken, geben diese Bilder die religiösen Gegenstände nur in deren für die Kunst noch weltlosen Abstraction und herben Strenge.

Doch es wird besser sein, von solcher generalisirenden Charakteristik, die unzureichenden Anschauungen entnommen, immer viel mißliches hat, lieber zum Schluß noch einen Blick auf die historische Entwicklung dieser Periode hinzukehren.

Auch hier mag eine allgemeine Bemerkung voranstehn. Man hat sich von vielen Seiten her feindlich gegen eine sogenannte metaphysische Construction der Kunstgeschichte erklärt. Ihre Aufgabe, richtig verstanden, kann, wie hier für bestimmte Epochen einer besonderen Kunst, nur darin bestehn, aus der innersten Natur der Weltanschauung, die den Inhalt abgiebt, und der Darstellungsmittel, welche die entsprechende Kunst darbietet, die historische Entwicklung so herzuleiten, daß der Charakter der einzelnen Epochen, Werke und Meister nicht mehr als ein ausschließlich von äußeren Umständen abhängender Verlauf erscheint, sondern sich schlechthin dem innersten Wesen und freien Zusammengehn jenes Inhalts und dieser Formen entsprungen zeigt. Dann hat es jedoch die wissenschaftliche Erörterung statt mit dem Schönen, dem Kunstwerk, den Künsten oder einer einzelnen Kunst als solchen, vielmehr mit deren historischen Entfaltung zu thun. In ihrer geschichtlichen Wirklichkeit aber isolirt sich die Kunst nicht als ein Gebiet, das allen Zusammenhang mit anderen Lebenssphären von sich abhält. Sie bleibt im Gegentheil mit dem religiösen Glauben, den politischen Schicksalen, mit dem Glück und der Noth der Zeiten, mit nationalen und individuellen Vorzügen und Beschränktheiten, überhaupt mit dem gesammten Weltgewebe in mannichfachster Verflechtung. Der Künstler wie sein Werk erwachsen auf dem Boden all dieser Verhältnisse als deren lebensreichste Blüthe, in welcher der innere Geist der Zeiten und Völker sich zu seiner reinsten Außengestalt hervorarbeitet. Stimmen nun diese sonstigen Zustände

mit der Kunst förderlich zusammen, oder ist der rege Trieb der Schönheit schon zu so selbstständiger Kraft gediehen, daß ihm jedes hemmende Element nur zum Anreize wird, die Hinderung um so triumphirender zu besiegen, so kann auch die philosophische Deduction den ungetrübten Verlauf solcher Epoche störungslos aus dem Inhalte, den dieselbe zu ergreifen, und den Darstellungsmitteln, die sie zu finden bestimmt ist, entwickeln. Dieß sind die glücklichen Perioden für die Kunst selbst wie für deren Geschichtsschreibung. Schulen, Künstler, Kunstwerke erscheinen dann als eine Welt für sich, in welcher auch die Erklärung sich der sonstigen Außenverhältnisse, jemehr sich diese ihrer Wahrheit und Schönheit nach in dem Kunstgebiete wiederspiegeln, um so mehr entschlagen kann. Die Welt um sie her ist in diesem Falle nur der Stoff, welchen die Kunst frei und sicher nach ihren eigenen Gesetzen beherrscht und gestaltet. Anders dagegen verhält es sich mit Perioden, in denen das künstlerische Schaffen noch unmündig auf schwachen Füßen steht, oder so altersmatt geworden ist, daß es jedem Hindernisse ohne Kampf weichen muß, das seinem Wachsthume oder seiner Verjüngung sich entgegenstellt. Im Angesichte derartiger Epochen wäre es eine ästhetische Thorheit, die Gründe für die historische Fortleitung aus der Kunst selbst entnehmen zu wollen. Denn der Sache nach liegt dann das ursprünglich Bestimmende, bei der Schwäche der Kunst, in der Stärke äußerlich hemmender oder fördernder Bedingungen, welche, insofern sie der Kunstsphäre nicht angehören, für dieselbe auch nur als Glück oder Unglück erscheinen können und darzustellen sind. Die Deduction muß sich deshalb nur darauf beschränken, vom Standpunkte solch einer besonderen Kunststufe aus zu zeigen, in wiefern dieselbe, ihrer eigenen Beschaffenheit gemäß, in Betreff auf Fortbildung oder Rückschritte eine bestimmte Zeit hindurch gänzlich fast den Unbilden und Fügungen äußerer Verhältnisse überantwortet sei. Jenes ersteren Falls werden wir uns in der zweiten Periode der christlichen Malerei vom dreizehnten Jahrhundert bis in's achtzehnte

zu erfreuen haben; der letztere dagegen tritt für die Epoche ein, welche jetzt vor uns liegt.

Die neue Religion, um bildende Kunst verjüngt hervorzutreiben, bedarf als thätiger Organe unabgeschwächt frischer Volksstämme, wie sie zur Zeit der Völkerwanderung heranfluthen, doch erst nach wildem Vorüberwogen und vielfachem Hin- und Wiederdrängen in den eroberten Landestheilen zu einem beruhigten Stillstand kommen. Ehe sich nun selbst nach Annahme des Christenthums dieser unbefruchtete Boden zu selbstständigen Werken der Kunst aufschließen kann, muß die Entwicklung neuer politischer Verfassungen und Zustände, eines dem christlich mittelalterlichen Geiste entsprechenden Familiensinns, Rechts, Handelsverkehrs, es muß überhaupt zur Bewältigung der inneren und äußeren Barbarei eine langdauernde Zucht vorangehn. Denn, mag auch die Poesie oft in frühen Tagen schon in Lyrik und Epos ihre erste Reife erlangen, und die Architektur mit ihr gleichen Schritt zu halten im Stande sein, so kann die Malerei doch am wenigsten einer reichhaltigen Bildung der Phantasie und des auf die Wirklichkeit hinausblickenden Auges entbehren. Diesen Bildungsgrad nun haben während unserer ganzen Epoche die neuen Volksstämme noch nicht erreicht. Sie treten künstlerisch gar nicht, oder nur in unentwickelter Selbstständigkeit hervor, und müssen die Formen der Malerei mit noch nicht durchgeübter Geschicklichkeit von Außen her aufnehmen. Die nöthigen Mittel für diese Uebertragung aber kann nur das Alterthum darbieten, dessen absterbendes Kunstleben durch das Christenthum zu neuen Richtungen und Ausdrucksweisen erstarkt. Doch die Liebe für bildende Kunst überhaupt und Malerei insbesondere ererbt die christliche Kirche selber erst von den heidnischen Griechen und Römern, und wie nicht dieß Kunstbedürfniß nur, sondern ebensosehr die Befriedigung desselben einer fremden Bildung entlehnt ist, bleibt nun auch die Fortpflanzung und eigene Weiterbildung allen den äußeren Schicksalen unterworfen, von deren Gunst oder Mißgunst die nachwirkenden Ueberreste der griechisch-römischen Culturzustände im Mittelalter betroffen

werden. In dieser Rücksicht enthält unsere erste Periode vornehmlich nur die Umwandlungsgeschichte der alten Malerei durch den Geist des Christenthums, sowie die äußeren Unfälle, denen sich die alte Kunstbildung ausgesetzt sieht, und ihnen zum Trotz sich, bald sinkend bald wieder sich hebend, erhält, bis eine neue Production die nöthigen Kräfte sammelt, um auf eigenen Wegen vorwärts zu schreiten. Für die Aufhellung dieser dunkeln Periode haben in neuester Zeit Rumohr im ersten Theile seiner italienischen Forschungen und für die Charakteristik mittelalterlicher Miniaturen Waagen (Kunstwerke und Künstler in Paris. Berlin 1839.) das Umfangreichste und Dankenswertheste geleistet.

Eine erste Epoche altchristlicher Malerei ist im ost- und west-römischen Reiche selber zu suchen. Wir können dieselbe von Constantin dem Großen bis gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts rechnen. Ob sie jedoch von den Römern oder Griechen ausgegangen sei, ist bei dem gleichartigen Charakter der bildenden Kunst, welcher zu dieser Zeit unter dem einen und anderen Volke geltend blieb, nicht fest ermittelt. Hauptlocale waren Byzanz und Rom. Die Herrschaft der Ostgothen störte in Italien den Fortgang wenig, wie denn Theodorich der Große auch der litterarischen Bildung eher Vorschub leistete als dieselbe hemmte.

Wie nun in dieser Epoche vollständig noch der freilich spätrömische Typus durchwaltet, wagt es die christliche Malerei in ihrem scheuen Beginn noch nicht, von Anfang herein sogleich Christus, Maria mit dem Kinde u. s. f. in wirklicher menschlicher Gestalt hinzustellen. Der Gehalt der religiösen Vorstellungen scheint ihr zusehr ein heiliges Jenseits, als daß sie denselben sollte in menschlicher gegenwärtiger Form ausdrücken können. Sie sucht nach fernabliegenden Symbolen, ja verschmäht anfangs selbst römische Mythen des Alterthums nicht, um in den Gestalten und Vorgängen, von denen dieselben erzählen, die christlichen Vorstellungen anzudeuten; bis sie annähernder schon Gleichnisse des alten und neuen Testaments zu demselben Zwecke auswählt, doch sich erst später und seltner entschließt, für die

Personen des alten Bundes, für Christus und seine Mutter und die Begebnisse der heiligen Geschichte das wirkliche Menschenantlitz zu verwenden. Doch selbst bei diesen Darstellungen wirkt noch das Alterthum nach. So wurde die Figur Christi jugendlich und ideal gebildet, bartlos, als sei er ein Abkömmling der ewigen jungen Götter, und später erst, mehr von jüdischer Anschauung her, kommt jener Gesichtstypus zum Vorschein, der sich, für Brustbilder besonders, ein und ein halbes Jahrtausend lang zu immer lebensreicherer Modelirung und individuellerem Ausdruck fortgebildet hat. Auch Maria wird als römische, wenn auch jugendliche, Matrone dargestellt, für Petrus und Paulus in Gesichtsform und Bart, für die Engel, die Erzväter und Propheten der nächste Gestaltencharakter, und für die christliche Kirche die bezeichnende Personification gefunden.

Bis gegen das zwölfte Jahrhundert verläuft sich eine zweite Epoche, in welcher wiederum drei Stufen näher zu unterscheiden sind. Die erste geht von der Mitte des sechsten Jahrhunderts bis auf die Zeit Carl des Großen. In ihr bleibt Byzanz das dauernde Gefäß für die Aufbewahrung und Fortpflanzung des angegebenen altchristlichen Typus und einer sorgsameren Technik. Denn in Italien giebt zwar Ravenna neben Rom einen Zufluchtsort und Mittelpunkt ab, die Stürme aber und Verheerungen, welche die Zurückeroberung Italiens durch die Feldherrn Justinians begleiteten, wirken nachtheiliger als die Herrschaft der Ost-Gothen, und der Einfall der Longobarden beschränkt die griechische Herrschaft nur auf Ravenna, die Romagna, Rom und Sicilien u. s. f. Nun schließen sich freilich die neuen Ansiedler erfolgreich dem vorgefundenen Typus gleichfalls an, so daß ihre Frische das Sinken der Malerei zu Ravenna und Rom ersetzt, dennoch aber, obschon sich Rom gegen die Zeit Carl des Großen hin und wieder erhebt, ist die Hoheit der altchristlichen Epoche für Italien dahin.

Auf einer zweiten Stufe sondern sich schärfer schon Byzanz, Italien, und die Franken am Rhein, nebst den Deutschen und Engländern.

Byzanz bleibt auch jetzt noch dem alten Typus getreu. Zugleich aber bildet sich auch zum Theil in abweichenden Formen und eigenthümlicher Färbung ein Charakter der Malerei aus, der im Unterschiede der Italiener, Franken und Angelsachsen den Byzantinern specifisch angehört; in den Proportionen des menschlichen Körpers über die Natur hinaus langgezogen; in den Formen ohne alle Fülle trocken; in den Falten der Gewandung straff, ohne Schwung der Linien; in der Färbung barbarischer geputzt durch hervorstechendes Roth und Blau und Goldglanz der Gründe, Heiligenscheine und Gewänder. Außer den größeren, zuweilen riesigen Mustvarbeiten und Kirchengemälden richten sich Fleiß und Vorliebe auf die Anfertigung von Miniaturen, in welchen nun bald die altchristliche, bald die jüngere, eigentlich byzantinische Darstellungsweise überwiegt, und Andeutungen äußerer Umgebungen nicht durchaus fehlen; wie denn auch Fürsten und Große, Pferde und anderweitiges Gethier in manche Darstellungen hineintritt. — Schlimmer dagegen steht es gleichzeitig mit der Malerei in Italien. Theils niedergedrückt durch die Drangsale innerer und äußerer Kriege, theils in dem Bildungsprozesse begriffen, welcher den Mittelpunkt des alten römischen Reichs zu dem in Sprache, Literatur, Verfassungen und Rechtszuständen neuen Italien umwandeln sollte, wendet sich der practisch mit der nächsten Gegenwart und Hoffnung auf künftige Größe beschäftigte Sinn von den älteren Kunsttraditionen ab. Diese nun ihrem früheren Geiste entfremdet, und durch die neue Regung der Zeit noch nicht angefrischt, gerathen in immer tieferen Verfall. Zum ersten Male deshalb muß Italien jetzt den Vorrang in Aufbewahrung und Fortpflanzung altchristlicher Malerei nicht nur an Byzanz, sondern gleichmäßig auch an die Franken, und von ihnen aus an Deutschland abtreten.

Was auf Carl des Großen Befehl entstand, der, wie er die gelehrtesten Männer seiner Zeit um sich her versammelte, so auch in seinem Reiche die Malerei mit Rom und dem morgenländischen Kaiserthum wetteifern ließ, folgt auf der einen Seite altchristlichen Vorbildern, während auf der andern Seite auch

byzantinische Einwirkungen in manchen Miniaturen nicht zu verkennen sind. Neben diesen Elementen jedoch zeigen sich ebensosehr Merkmale, die auf barbarischen Ursprung hindeuten; eine gewisse Plumpheit der Behandlung und Buntheit der Färbung, Köpfe dicker als billig, zu lange Hände und Füße, und eine nicht immer verstandene Anwendung der Schatten und Lichter.

Bei den Angelsachsen dagegen treten zu derselben Zeit erste Versuche auf, die sich von altchristlichen und byzantinischen Mustern entfernen, nun aber aus eigener Erfindung in Züge und Stellungen weder einen geistigen Ausdruck, noch in die verschiedenen Theile des Körpers ein Ebenmaaß zu bringen wissen, und statt der bisher üblichen Farbenbehandlung, sich begnügen, mit der Feder gezeichnete Umrisse auszutuschen. Diese rohere Auffassung und Technik wirkt auf Frankreich zurück, so daß hier im neunten Jahrhundert ein gedoppelter Charakter erkennbar wird, jener ältere und der barbarisch sächsische. Ueberhaupt ist dieß ganze Jahrhundert hindurch die abendländische Malerei sich mit der byzantinischen der gleichen Zeit zu messen noch nicht im Stande.

Das zehnte Jahrhundert giebt in dem politisch verwildernden Frankreich, wie in England, das während der Kämpfe mit den Dänen ebensowenig zu einem kunstbefördernden Zustand gelangte, den ähnlichen Anblick des Verfalls. Doch finden die älteren Traditionen jetzt in Deutschland unter der Herrschaft der sächsischen Kaiser ein neues Asyl, in welchem sich von Osten her wieder byzantinische Einflüsse Geltung verschaffen, obschon auch heimische Elemente nicht gänzlich ausbleiben.

Während sich nun auf einer dritten Stufe in Byzanz zur Zeit des eilften Jahrhunderts der neugriechische Typus mehr und mehr befestigte und seine Schwächen auszubilden fortfuhr, lebten sich auch im Abendlande die alten Ueberliefrungen bis zur Entartung aus. Doch mit diesem Aussterben gerade fängt die Phantasie lebendiger sich zu regen an. Zunächst zwar vergeblich. Will sie erfinden, so kann sie ihre Intentionen nur verkrüppelt wiedergeben, und geräth, da ihr die alten Mittel abgehn, und

ihr sowohl die künstlerische Anschauung der Wirklichkeit als auch das Vermögen des Ausdrucks in fast jeder Rücksicht fehlt, in eine erste Phantastik übertriebener Bewegungen und gewaltsamer Stellungen und Geberden, in denen sie Zustände und Affecte auszudrücken wünscht.

Eine dritte Epoche unserer Gesammtperiode betreten wir ohngefähr im zwölften Jahrhundert. Denn in ganz feste Jahresgrenzen läßt sich die Fortbildung nur mit Nachtheil einhegen, indem neue Richtungen hier früher, dort um etwas verspäteter eintreten, und die Entartung in dem einen Lande unter schwierigeren Verhältnissen länger anhält, als in dem anderen, wo sie schneller besseren Bestrebungen weichen kann.

Der Verfall der christlichen Malerei bewies in der vorigen Epoche, wie schwach es mit selbstständigen Hervorbringungen in der dunkleren Zeit des Mittelalters bestellt war. Sobald sie jene erste Einigung mit den Kunstvorzügen der antiken wenn auch verderbten Tradition nicht mehr zum Vorbilde nahm, und sich statt dessen ihrer eigenen Bildungslosigkeit überließ, war sie der Zerrüttung preißgegeben. Das Heilmittel nun aber, das jetzt zunächst dem Versinken entgegenwirken kann, besteht bei neu sich regenden Intentionen nicht mehr in der festgehaltenen Nachahmung altchristlicher Muster, sondern in einem Anschließen, welches zugleich dem langsam erweckten Geiste zu eigener Entwicklung den nöthigen Spielraum läßt. Diese neuen Elemente können nur in dem sich frischer regenden Triebe bestehn, in die Stellungen, Bewegungen und Geberden der Figuren eine erste menschlich vollere Lebendigkeit und den gemäßeren Ausdruck des Innern hineinzubringen. Dabei werden denn die alten Muster, insoweit sie ausreichen, freier benützt, um sich der Barbarei der Anschauung wie der Technik zu entwinden. Für Deutschland besonders bringen außerdem von Seiten der Einbildungskraft die Poesie des Ritterthums zur Zeit der Hohenstaufen, von Seiten der Gestalt die vorgeschrittene mittelalterliche Sculptur neue Anregungen hinzu. Im Uebrigen behalten die wiederkehrenden Formen und Gestalten für Christus, Gott Vater u. s. f. den äl-

teren sich geschickter belebenden Typus bei, zu welchem auch neugriechische Vorbilder treten. Für weltlichere Zustände und Leidenschaften, sollen sie zu neuer Darstellung kommen, werden schon aus dem Leben gegriffene Züge, obschon übertrieben, zu stehenden Typen. Doch ist es weniger der Gesichtsausdruck, als sonstige bald passendere Geberden, bald gewaltsamere Stellungen und Bewegungen, auf welche sich die Erfindung und Nachbildung richtet, und wenn sich auch eine gesteigerte Lust an harmonischer Pracht und Anmuth der Farben nicht durchaus läugnen läßt, so betrifft dieselbe doch mehr, in Miniaturen vornehmlich, die streifigen oder einfarbigen Gründe, sowie die Gewänder und schlankere Architektur, als die Lebensfarbe der Köpfe und sonstigen nackten Theile. Ueberhaupt ist der ganze Fortschritt, der einer weiteren Periode entgegenführt, nur in nächstem Entstehen.

Wie in Deutschland, England, Frankreich, den Niederlanden regt sich, obschon langsamer, auch in Italien ein frischerer Geist, der dem Ziele zustrebt, von welchem aus die Regeneration der christlichen Malerei ihren Anfang nimmt. Byzanz aber, jemehr das Abendland die Elemente der Weiterbildung in sich selber trägt, wird in dem erstarrenden Charakter seiner Kunst von immer geringerem historischen Belang. —

So beginnt diese erste Periode mit der ursprünglichen Ausdrucksweise christlicher Vorstellungen innerhalb der Kunstmittel der antiken Malerei, und bildet dadurch einen Grundtypus aus, der in den gleichen Kreisen religiöser Auffassung auch für die Folgezeit noch als feste Basis dasteht. Barbarische Elemente dringen in Conception und Ausführung theils hemmend, theils die Kunst durch die gährende Verwilderung der Zeit entartend herzu, bis der neue Sinn, der sich aus diesen fortgebildeten Elementen emporringt, mit jenen frühen Vorbildern in freiere Vermittlung tritt, und so gereinigt und befruchtet durch den voller entfalteten Geist des späteren Mittelalters, zu seiner schönsten Entwickelung befähigt und vorbereitet ist.

Zehnte Vorlesung.

Den Beginn der zweiten Hauptperiode christlicher Malerei haben wir in das dreizehnte Jahrhundert, den Schluß in das achtzehnte verlegt. Während dieses Zeitraums bildet sich, in den zwei ersten Jahrhunderten in langsameren Fortschritten, doch vom fünfzehnten an schnell und immer reichhaltiger das aus, was die erste Periode weder von Seiten der Phantasie fassen und gestalten, noch den vorhandenen Darstellungsmitteln nach in selbstständigem Geiste malerisch ausdrücken konnte.

Die Gegenstände, mit welchen auch diese Epoche sich beschäftigt, bleiben zwar, äußerlich genommen, zunächst dieselben, und beschränken sich auf die christlichen Vorstellungen von Gott, Christus, Maria, den Aposteln, dem Weltgerichte u. s. f. Theils aber verändert sich die Auffassungsweise und macht dadurch auch den Inhalt zu etwas Anderem, insofern sie bisher unberücksichtigte Seiten zur Anschauung bringt, theils erweitert sich der früher enggezogene Kreis und dehnt sich immer grenzenloser aus, so daß nichts mehr ungemalt bleibt, was irgend an Lebensverhältnissen und Empfindungen durch die Menschengestalt und Geberde darstellbar ist, oder an Formen der landschaftlichen Natur, an Thieren jeglicher Art, bis zum Gewürm herunter dem Menschen noch ein Interesse, und dem Gestalten- und Farbensinn künstlerische Theilnahme einzuflößen vermag. In der religiösen Sphäre sind hieher z. B. die Heimsuchungen und Thaten der Märtyrer und Heiligen und alle die Wunder zu rechnen, mit denen sie begnadigt wurden. Keine andere Kunst verehrt in die-

sem Felde gläubiger und dichtet lebendiger fort als die Malerei. Religiöse Mythe und Sage, Thatsache und künstlerische Erfindung vereinen sich, um eine Welt von Gestalten, Ereignissen und Situationen ins Leben zu rufen, wie sie reichhaltiger nur die poetische Ausbildung des indischen Mythos enthalten konnte. Ueberhaupt von der Schöpfungsgeschichte an bis zum Weltgerichte durchläuft in dieser Periode die Phantasie der Malerei allein so vollständig alle Kreise des religiösen und kirchlichen Lebens. Mehr und mehr aber ist ihr Zweck nicht kirchlicher, sondern künstlerischer Art. Sie wendet sich daher mit gleicher Liebe auch der heidnischen Mythologie und den Thaten römischer und griechischer Helden zu, und kaum ist die Religion aus der äußeren Herrschaft der Kirche in das Innere der freien Ueberzeugung zu gesichertem Glauben hineinverlegt, so findet das freudige Auge und künstlerische Gemüth in patriotischer Liebe, ehrbarem Ernst und humoristischem Uebermuth das Heimische und Nächste in Haus und Hof, Natur und Geschichte, ebenso kunstwürdig und malerisch schön, als Gott den Herrn, der die Welt erschaffen, als Christus, der sie von Sünden erlöst, und als die ganze Schar der Büßer und Märtyrer, die in der Tödtung des irdischen Leibes und Herzens allein das Heil ihrer Seele suchten.

Die allgemeine Grundtendenz nun in Betreff auf die Darstellung läßt sich, im Unterschiede der vorigen Periode, kurz gefaßt, so angeben. Die Malerei, will sie die Höhe ersteigen, auf welcher anzulangen ihre stets erweiterten Mittel gestatten und fordern, hat jeden Inhalt, wenn auch mit künstlerischer Selbstthätigkeit, dennoch in den wirklichen Naturformen und Farben der menschlichen Gestalt und der sonstigen Außendinge sichtbar zu machen. Denn darum überhaupt giebt es Malerei, daß diese Formen und Farben, als eine für sich harmonische Welt, mit Geist und Gemüth zu ihrem wahrhaften Einklange kommen, und der ganze Reichthum der innern Anschauung und Empfindung sich zu jenem Höhepunkt äußrer Vollendung erhebe, welchen, dem Inneren vollständig gemäß, nur die Kunstschöpfung empor zu richten vermag. Das Ueberirdische wie das Weltbe-

reich muß sie deshalb durchaus mitten in das volle Dasein des innern und äußeren Menschen und der Natur hineinversetzen, und so weit es irgend der Kunst gelingen will, mit dieser Fülle und Lebendigkeit versöhnbar und versöhnt erweisen. Da reichen typisch gewordene Abstractionen der Gestalt, unwahre Formen und conventionelle Färbungen nicht aus. Sie muß bis zur letzten Spitze in dem Wechselspiele der Farben und im Reichthum der Form mit der Wirklichkeit wetteifern, und was sonst schon als Naturwerk oder Gestaltenausdruck des Geistes absichtslos schön ist, zur künstlerischen Schönheit der Malerei erhöhn. Der ursprünglich christlichen Vorstellung nach soll zwar, so scheint es, das Individuelle und Irdische sich ertödten, damit das Geistige, das wahrhaft Gottes ist, sich frei für sich herausheben könne. Die sich vollendende bildende Kunst aber hat von Hause aus die Tendenz, auch das Geistigste nicht als bloße Innerlichkeit des Herzens zu concentriren, sondern es im Leiblichen und Menschlichen, worin es sich kundgibt, frei und schön darstellig zu machen. Dies können wir ebensosehr als ihren wahrhaft christlichen Beruf ansehn. Gott mit der Menschheit zu versöhnen, das Reich des Himmels sich durch die irdische Welt zu reiner Harmonie hindurchziehn zu lassen, diese Aufgabe ist das große Lösungswort des fortschreitenden Christenthums. Und keiner anderen Kunst als der Malerei steht es, dem Wesen ihrer ganzen Darstellungsart zufolge, in weiterem Maaße zu, diese Aussöhnung in Form körperlicher und doch geistiger Erscheinung zu Stande zu bringen. Die Religion vollführt zwar dasselbe, aber im Innern des Menschen und in gottgefälligem Thun; die Malerei auch nach Seiten der Farben- und Formenpoesie, zu zu der sie dies Innere und dessen ganze Außenwelt belebt. Diesen heimischen Boden all ihrer Vollendung kann sie am wenigsten verkennen und sich ihm entheben wollen.

In dieser Grundrichtung trifft unsere Periode zunächst mit der Anschauungsweise des römischen Katholicismus, sodann gleichmäßig mit dem Prinzipe der Reformation zusammen, und geht aus der Weltanschauung beider in ähnlicher Reichhal-

tigkeit, wenn auch in Rücksicht auf andere Kreise des Inhalts und andere Arten der Darstellung hervor.

Was den Katholicismus angeht, so habe ich schon früher darauf hingedeutet, daß die römische Kirche, im Gegensatze der griechischen, die Lehre aufstellt, der heilige Geist gehe, wie vom Vater, so auch vom Sohne aus. Das wirkliche Leben und Lehren, Sterben und Auferstehn Christi, sein geistig begnadigendes Fortleben in Aposteln, Märtyrern und Heiligen, in dem Statthalter, der die Macht hat zu lösen und zu binden, ja selbst die sinnliche Fortdauer in der geweihten Hostie wird zu dem Hauptmomente, um das sich Glaube und Cultus drehn. Der römische Katholicismus hat dadurch ein volles Diesseits, das in steter Versöhnung mit Gott bleibt. Diese Gegenwart ist die wirkliche lebendige Kirche, in welcher der Geist forterbt, und nicht nur, was im Geiste zu glauben und zu lehren sey vorzeichnet, sondern ebensosehr bemüht ist, das vorübergegangene leibliche Daseyn Christi und seiner Heiligen festzuhalten, und es immer wieder für die innere Vorstellung und mehr noch in äußerer Gestalt für die Anschauung und den gläubigen Genuß zu erneuern. Hier nun hauptsächlich tritt die Kunst, und unter den bildenden Künsten die Malerei als erschöpfendste Vermittlerin ein. Dennoch, wie schon gesagt, verharrt ihr religiös und künstlerisch geheiligtes Reich der Formen und Farben nicht etwa in dauernder Dienstbarkeit der Kirche, und setzt sich die religiöse Erbauung als höchstes Ziel. Bald genug erfreuen sich die kühneren Meister an ihren eigenen Mitteln und Schöpfungen, und verselbstständigen ihre Kunst zu jener echten Freiheit, in welcher sie zwar ihren Inhalt von der Religion mit gläubiger Liebe empfängt, für die künstlerische Darstellung aber nur der Weihe des eigenen Genius und der kirchlich ungefesselten Begeisterung folgt.

Dem Protestantismus, der sich in seiner Fortentwicklung mehr und mehr auf die innere Seite des Gemüths und der forschenden Ueberzeugung hinwendet, kommt es von Hause aus auch in der Malerei dieser Epoche, wie ich soeben schon an-

deutete, weniger darauf an, für Christus und Maria, die Jünger und Apostel, die Märtyrer und Heiligen die entsprechende Außengestalt zu finden. Wie das Herz sich in innerem Gottesdienst ohne Hülfe der Mutter Gottes und Kirchenheiligen unmittelbar in Andacht und Gebet Gott zukehrt, überläßt auch die protestantische Malerei die religiösen Gegenstände dem inneren Glauben, Denken und Gemüth, oder gibt der Poesie, und vor allem der Musik, dieser Kunst des Herzens, die Aufgabe, dem innern Sinn die Mysterien der Einigung des Menschen mit Gott, die Geschichten des alten Testaments, die Schmerzen der Passion und Jubel der Auferstehung in wunderbarer Tiefe zu eröffnen. Die erquickende Andacht des Malerauges dagegen erbaut sich zu voller Kunstfreude, mit Gott und Welt versöhnt, an dem Reichthum der allbelebten Natur, und dem bunten Treiben des komischen und tragischen, friedlichen und kämpfenden Welllebens.

Damit nun aber die Malerei zu den angegebenen Arten der Conception hindurchdringen könne, bedarf auch die Wirklichkeit um sie her, der früheren Epoche gegenüber, einer veränderten Gestalt ihrer Zustände und Verhältnisse. Dort war es auf der einen Seite das christlich gewordene römische Reich, auf der anderen waren es das neu sich umwandelnde Italien, Frankreich, Deutschland und England, in denen die Kunst ihre ersten malerischen Versuche nachbildend anzufangen wagte. Doch weder in dem alten Byzanz noch bei diesen neuen Völkern hatte das christliche Prinzip auch die weltlichen Sphären der Gesinnung und Thätigkeit in dem gleichen Grade als den religiösen Glauben und das kirchliche Leben durchdrungen. Der Religion stand dauernd eine irdische Welt entgegen, deren innerer Gehalt und äußere Form den Vorstellungen vom Reiche Gottes nicht entsprach. Sollen nun die Gegenstände des kirchlichen Glaubens und Lebens, wie es in unserer jetzigen Periode der Fall ist, in steigender Gemäßheit die Gestalt voller, menschlich individueller Erscheinung im Aeußeren wie im Ausdruck des Innern annehmen, so muß auch die Wirklichkeit, welche um den Künstler her lebendig ist, sich immer reicher und vielseitiger durch das einge-

pflanzte Christenthum reinigen. Sie darf ihre Zustände in Krieg und Frieden, häuslichem und öffentlichem Verkehr, Sinnesweise und That ebensowenig in den Formen des herabgekommenen Alterthums als in der Barbarei und Wildheit der neuen Völker und Staaten belassen. Das Weltwesen muß es in seinem Bereiche erst der Religion nachthun, bevor seine Charaktere und Gestalten die nicht mehr widerstrebende Kunsterscheinung für die Gegenstände des Glaubens zu liefern im Stande sein können. Je tiefer nach Innen und Außen die Metamorphose vollbracht ist, desto störungsloser und froher darf sich dieses irdische Element in der Kunst wie im Leben zu berechtigter Selbstständigkeit herauskehren, und desto unbekümmerter zieht auch die wiederschaffende Phantasie das Menschliche und Weltliche in ihr adelndes Bereich hinein. Soll überhaupt eine bestimmte Kunst emporblühn, und sich zur letzten Reife zeitigen, so muß immer das sonstige Leben vorbereiten und mitarbeiten. Der Künstler hat keine der Wirklichkeit entgegengesetzte Welt zu ersinnen nöthig. Religion, Staat und Geschichte, Familie, Sitte, Charakter, menschliche Leidenschaft und Handlung, das Leben der Natur und Schicksal der Völker bieten ihm mit dem Gehalt ihres reichen Daseins auch dessen äußere Erscheinung dar, und er braucht für Beide nichts Anderes zu thun, als in neuer Weise jenen unendlich wohllautenden Einklang hervorzurufen, der ohne Phantasie und Kunst seinen Ursprung nur dem absichtslosen Glücke des Zufalls zu danken hätte. Jemehr deshalb eine besondere Kunst, ihrem ganzen Wesen zufolge, um gedeihen zu können, tiefer in diesen Boden eingreifen muß, um somehr wird für sie ein gemäßer Entwicklungsgrad der inneren und äußeren Lebensverhältnisse zur nothwendigen Voraussetzung. Am bedürftigsten in dieser Hinsicht ist die Malerei. Die Architektur darf zwar ihre Abhängigkeit von climatischen und localen Bedingungen keineswegs verläugnen, sie entnimmt außerdem die Zwecke, in deren Dienste sie freischaffend arbeitet, gleichfalls der Religion, dem öffentlichen und privaten Leben; dennoch baut sie, wie wir sahn, nicht unmittelbar in den Formen der vorhande-

nen Natur und menschlichen Gestalt selber. Auf die Hülfe, welche die Ausbildung dieser Kreise den reicheren Künsten bieten muß, hat ihr Entstehn und Fortschreiten daher nicht schlechthin zu warten. Höhere Forderungen schon macht die Sculptur. Sie kann zu reiner Schönheit dann erst gelangen, wenn Religion und Bildung auch in der Wirklichkeit bereits so mächtig geworden sind, daß sie aus der menschlichen Gestalt und deren nationalem Habitus den bloßen Ausdruck roher Leidenschaften und Naturbedürfnisse verbannt, und den befreiten Wiederschein des geistigen Daseins an die Stelle gesetzt haben. Dessenungeachtet bedarf die Sculptur noch keines so engverflochtenen Umgangs mit der umgebenden Welt als die Malerei, zu deren Bereich jede sichtbare Erscheinung, wenn sie nur irgend durch Farbe und Auffassung zu beseelen ist, gehört. Je schrankenloser sich nun, wie in unserer Periode, durch die stets erweiterte Mannichfaltigkeit ihrer Darstellungsmittel zugleich die mögliche Sphäre des Inhalts ausdehnt, je tiefer der geistige Ausdruck, je vielseitiger die äußere Form, je breiter die Mitaufnahme jeder einzelnen Particularität sein dürfen, um desto ausgebildeter einerseits muß sich in allen diesen Beziehungen das vorhandene Leben entwickelt haben, und um desto theoretisch gesammelter, interessevoller, eindringender andrerseits muß der Maler mit Auge und Geist auf die Wirklichkeit hinschaun, und ihr ins Herz blicken, wenn er diesen Reichthum wiederzugeben hoffen will. Die Bedingungen für den Wachsthum der Malerei sind in dieser Rücksicht strenger noch als für die Poesie, welche, ihrem Inhalte nach zwar am unbegrenztesten, doch selber im Epos nur für die innere Anschauung ausmalt, und gerade da sich mit Andeutungen zu begnügen das Recht hat, wo das auch im Geistigsten sinnlich verdeutlichende Geschäft der Malerei erst vollständig Raum gewinnt.

Als innere und äußere Bildungssphären für das spätere Mittelalter sind drei Hauptkreise anzugeben: die immer festere Organisation der Klöster, innerhalb welcher neue Orden und Regeln entstehn, die Blüthe des Ritterthums und das Gedeihen der Städte.

In jedem dieser Kreise kommt es vornehmlich darauf an, die natürliche Barbarei der frischen Stämme, ohne daß ihrer ursprünglichen Kraft Eintrag geschieht, zu brechen. Die Aufgabe dieser Völker ist in dem Berufe gegeben, das Prinzip des Christenthums, nachdem sie es in sich aufgenommen, zu jeder Form der Wirklichkeit auszuprägen, deren es fähig ist, damit Cultus, Staat, Recht und Gericht, Ehe, Erziehung, Erwerb Verkehr und menschliche Geselligkeit ein der neuen Religion entsprechendes Leben erhalten können. Hiezu mußte die christliche Welt sich einer härteren Zucht unterwerfen, als für die Orientalen, Griechen und Römer nöthig gewesen war. Denn das Christenthum breitet sich theils in dem ganzen römischen Reiche aus, dessen festgewordenes Alter es in Glauben und Handeln umschmelzen und verjüngen muß; theils pflanzt es sich rohen Völkern ein, die, wenn auch ihr innerster Grundcharakter im Wesentlichen dem Geiste der neuen Offenbarung homogen ist, sich dessenohngeachtet doch ihrer elementarischen Ungeschlachtheit erst zu entheben haben, ehe sie für die umfassend neue Weltgestaltung die gemäßen Organe wahrhaft in Thätigkeit setzen können.

Für diese Zucht nun bieten die Klöster das Asyl für die innere Bekehrung der sündigen Natur; der Dienst des Ritterthums reinigt die Energie des kriegerischen Muths, die unbändige Begier nach Freiheit, den Naturtrieb der Liebe, den Zufall des äußeren Benehmens und die Luft der Geselligkeit; bis endlich die rastlose Mühe im Handwerk, die Erfindungsgabe in Bedürfnissen und Befriedigung, der Binnenvertrieb und Weltverkehr des Handels, dieß menschlichste Machen und Bilden, Ersinnen und Schaffen von Unten her nach Oben in den Städten die kräftigste Hand an das Werk der Bildung legt, zu festen Gemeinden sammelt, zu Corporationen sondert, gliedert, versittlicht, zu Verfassungen und deren Kampf lebendig scheidet und einigt, und damit den Gesetzen Eingang, der Ordnung Bestand, dem Erwerb seine Sicherheit, dem selbsterrungenen Reichthum seinen Werth, und dem befreiten Geiste für die Kühnheit jedes

neuen Aufschwungs in Wissenschaft und Kunst den nun erst durchgearbeiteten Grund und Boden giebt.

Die Klöster führen zur Entsagung von der Welt und Heiligung fürs Himmelreich; das Ritterthum erzieht zu einer diesseitigen Phantasie und Dichtkunst des ohne sie wüsten Daseins; die Städte, vielseitiger und wirkungsvoller, ergänzen die Bildung in dem realen Bedürfniß der Wirklichkeit. Sie erwecken den Trieb, und lehren die Geschicklichkeit, die Inventionen und Mittel, welche sich nicht damit begnügen, das Leben mit phantastischen Gebilden der Einbildungskraft zu zieren, sondern Kirchen und Paläste bauen, Wände, Säulen, Pfeiler und Thüren mit Reliefs und Statuen schmücken, und die bunte Welt des Glaubens, der alten Mythologie, Geschichte und Gegenwart in Gemälden noch einmal, wie in Fleisch und Blut, Athem und Geist neugeboren, genießbar machen.

Wenn nun die italienische, deutsche und niederländische Malerei bis ins sechszehnte und siebenzehnte Jahrhundert hinein nicht müde ward, in katholischem Sinne vor allem religiöse Gegenstände darzustellen, so liegt die Vermuthung nahe, daß für die Entwicklung dieser Kunst, wenn auch in späteren Epochen weniger, dennoch in früheren durchweg, das Mönchsthum vom günstigsten Einfluß, und die Klöster selbst die eigentliche Werkstätte und der Hauptsitz für die Malerschulen gewesen sein müßten. Dennoch ist dieß in der Periode, die vor uns liegt, nur vereinzelt und ausnahmsweise der Fall.

Je geistiger und tiefer das Christenthum auf eine überirdische Welt hinweist, in welcher der Mensch auch im irdischen Leben schon den einzig wahren Frieden zu finden habe, um so schärfer contrastirt diese neue Lehre einerseits gegen die sinnenfrohe Tugend und die im Weltlichen und Menschlichen als solchen bildungsreiche Beruhigung der Griechen und Römer, andererseits gegen die geistige Barbarei der langsam bekehrten germanischen Völkerschaften. Nun umfaßt das Christenthum seiner vollen Bestimmung nach allerdings Himmel und Erde, indem es, wie wir gleich anfangs sahn, auch alle Gebiete des weltlichen

Lebens in deren eigenen Sphäre im Geiste der neuen Religion durchzuarbeiten hat. Das Mittelalter aber vermag diese ungeheure Aufgabe nur dadurch ihrer Lösung entgegenzubringen, daß es die unterschiedenen Seiten derselben fest und fester trennt, um jede für sich mit ungeschwächterer Energie weiter bilden zu können. Aus dieser Scheidung allein läßt sich der Zweck des Klosterlebens in seiner abendländischen Richtung rechtfertigen, in welcher nicht Einzelne nur alles Irdische von sich abzuthun streben, und in Wüsten, in Klüften und Bergen, einsiedlerisch die erste allgemeine Fessel der menschlichen Natur, die sinnliche Begier biegen und brechen, und die Seele in ascetischer Extase sich emporschwingen lassen, sondern wo sich ein ganzer *Stand* dieser Aussondrung gründet, der immer zahlreicher die Entsagung und heiligende Sammlung systematisch nach festen Regeln über sich nimmt. Ich will nur zwei Punkte berühren, die uns in dieser Rücksicht interessiren müssen. *Erstens* die Abscheidung von selbstständigem Erwerb und persönlichem Eigenthum, von elterlicher, kindlicher, geschwisterlicher Hingebung, und von politischer Thätigkeit. Denn griff auch der Clerus oft mit geistlich mächtigen Händen in die Weltverhältnisse ein, so verstand doch das Pabstthum mehr zu binden als zu lösen, und die Klostergeistlichen und Mönche als solche hatten nur der Beschaulichkeit, der Keuschheit, dem Gehorsam zu leben. Die *zweite* Seite betrifft das *Typische* der Ordensregel. Beide Richtungen entsprechen den Hauptzügen der vorigen Gesammtperiode der Malerei, wozu noch das sorgliche Erhalten der wenigen Ueberreste des Alterthums kommt, die sich kümmerlicher oder reicher durch die frühere christliche Kunst hindurchwinden. So ist denn auch die behagliche Ruhe der Klöster wohl für die erste Periode, besonders bei Anfertigung jener mannichfachen Miniaturen wirksam gewesen, mit welchen ein frommer Sinn, wenn auch nicht in neuer Erfindung, doch mit Nachahmung sonst schon vorhandener Formen und Werke in glücklicher Muße sich die Bücher auszierte, die dem Dienst der Kirche und Gebet gewidmet waren, und sich die Vorstellungen versinnlichte, in welche die An-

dacht versinken sollte. Dem künstlerischen Probleme unserer Epoche aber sagt weder die Abgezogenheit von der Welt, noch ein typisch geregeltes Denken, Wollen und Empfinden zu. Beides ist dem gerade entgegengesetzt, was der neue Aufschwung erfordert. Denn der schöne Beruf besteht jetzt, sahen wir, eben darin, den Geist Gottes in menschlich versöhnbarster Gestalt, und die bunte irdische Welt, wie sie sich national als Familie, Bürgerthum, Stadtleben, Kriegsthaten und Wissenschaft im Volksleben frisch und voll entwickelt, von dem Geiste desselben Gottes durchdrungen und geheiligt vor das erfreute Auge zu bringen. Statt der typischen Wiederkehr der gleichen Formen bedarf es hiefür einer lebendigen Fortbildung, die einen beweglichen, hier und dort ausblickenden, aufnehmenden, weiterdringenden Sinn voraussetzt; statt der Abgeschiedenheit von der Welt wird nicht nur die Vertrautheit mit den nationalen Zuständen und Interessen, nicht nur das dauernde Studium der Naturumgebung, Trachten, Physiognomieen und sonstigen Erscheinungen nothwendig, sondern auch ein inniges eigenes Durchleben menschlicher Empfindung und Leidenschaft, überhaupt eine Sympathie, die nur der freie Verkehr mit der Welt, und das für Freude und Schmerz jeder Art offene Herz gewährt. In der klösterlichen Einsamkeit hätte dem Künstler nur die Stille des Gemüths und leidenschaftlose Ruhe zur Hülfe gereichen können. Aber selbst für religiöse Stoffe leitet nicht der stete Feiertag der Religion, sondern das Leben in der bewegten Wirklichkeit allein zu voller Schönheit und lebendiger Kunst. In diesem und weiterem Sinne läßt sich das Vorwärtsschreiten der Malerei als ein stets absichtliches Entfernen von klösterlicher Dumpfheit und weltabsagender Weihe betrachten. Fast der einzige Fra Angelico ist durch die Klosterruhe, die Demuth und fromme Eingezogenheit des Wandels in seiner Kunst emporgehoben worden. Dennoch stellt sich auch für ihn diese selige, im Schmerz der Unwürdigkeit kränkelnd süße Vertiefung zugleich als Schranke seines lieblichen Talentes fest, das in dem eigentlich Menschlichen zu keiner Ausbildung gelangt ist, während der in bunten Abentheuern umhergeworfene Fra Fi-

lippo Lippi durch diesen selbstgewählten nahen Umgang mit der Welt für den Ausdruck menschlicher Charaktere, Sinnesweisen und Eigenthümlichkeiten ganz anders gefördert, und doch wieder zu dem Bedürfniß religiöser Heiligung zurückgeführt wird, wenn er auch selbst bei Darstellungen strenger Andacht oft einen faunischen Zug nicht von sich abhalten kann.

Nun treten zwar die Dominicaner und Franciscaner, deren Entstehen mit dem Beginn unserer Periode parallel geht, aus der klösterlichen Beschlossenheit heraus, und mischen sich unter das Volk; die Dominicaner unter die höheren, die Franciscaner unter die niederen Stände; sie betteln, unterrichten, predigen, und es fehlt ihnen weder an dem reichen Anblick menschlichen Daseins, noch an eigenen Streitigkeiten und lebendigem Fortschreiten. Was aber der Verschmelzung mit dem Weltwesen zum Trotz als ein immer gleichmäßiges Hinderniß dasteht, ist der Zweck, zu welchem dieser Umgang erlaubt, diese Einmischung geboten wird. Es bleibt immer nur wieder der geistliche Orden selbst, mit seiner Wohlfahrt und Ausbreitung, was als Ziel vorgesteckt ist, immer der kirchliche Beruf, immer die Unterwerfung unter diejenigen Gelübde, welche die eigenste Seele, das innerste subjective Gefühl von der eigentlich menschlichen Empfindung und Thätigkeit trennen, und statt ihrer die mönchische Entsagung befehlen. Die freie Kunst jedoch kann nur mit dem Sinken ihrer religiösen Interessen steigen. Ihr Zweck ist auch in heiligen Stoffen nicht die Religion als solche, sondern die geistdurchathmete Sinnengestalt, nicht die Erhebung zu Gott, sondern das Hineinziehn seines tiefsten Geistes in die Formen und Begebnisse, Charaktere und Handlungen der menschlichen Wirklichkeit, und das gemäße Verweben beider. Für solche Art vermittelnder Einigung darf der Künstler nicht nur einer dieser Welten ausschließlich mit allem seinen Sinnen und Wollen angehören. Er muß für beide die gleich vertheilte Liebe hegen, und soll ein Uebergewicht der Neigung gestattet sein, so wird er immer noch als Künstler gewinnen, wenn sich die Wagschaale seiner Freude und Lust, statt mit den Zwecken der Religion und

Kirche, vielmehr mit dem Leben der Natur und der Regsamkeit des Welttreibens anfüllt.

Wenn aber die Klöster aus diesen und andern Gründen nicht der Hauptsitz der Malerei und die Mönche nicht selber Künstler geworden sind, so ist dennoch ein wesentlicher Einfluß des Mönchthums auch auf dieß Gebiet des Mittelalters nicht zu läugnen. Besonders in Italien, als dem ursprünglichen Lande der abendländischen Kirche und der Klöster. Denn ein nicht unbedeutender Kreis der dargestellten religiösen Stoffe befaßt die christliche Buße und Heiligung, für welche die klösterliche strenge Ascetik in der Wirklichkeit selbst das beste Vorbild liefert, und auch die Anschauung mannichfacher Ordenstrachten und Oertlichkeiten giebt. Außerdem pflanzt sich in den Klöstern am lebendigsten die Tradition von den Thaten, Erduldungen und Miraceln älterer und neuerer Heiliger fort, und kann durch ihre verherrlichende Ueberlieferung um so nachhaltiger wirken, je provinzieller und localer die Verehrung bestimmter Heiliger als Schirmer und Beschützer einer Stadt, einer Kirche und Gemeine wird. Diese heimische Nähe entzündet in der täglichen Verflechtung der Legenden und ihrer Helden mit den eigenen Leiden, Wünschen und Hoffnungen die Seele zu einer Frömmigkeit, welche nicht nur die Erzählung der Wunder und Passionsgeschichten gläubig auffaßt, sondern sich zu voller Mitempfindung in die Pein und Seligkeit der Marter zu versenken getrieben fühlt. Ich will nur an die Energie erinnern, zu welcher das Beispiel und die Lehre des heiligen Franciscus die schwelgende Schwärmerei des Schmerzes um die Leiden Christi vertieft. Und was nun in dieser Weise für das Klosterleben gilt, findet zum Theil seine Anwendung auch auf die Geistlichkeit und den Cultus überhaupt. Geistliche, Bischöfe, Päbste und Cardinäle, die Pracht der Kirchen, die großen Processionen und feierlichen Acte des Gottesdienstes spielen in der italienischen wie in der früheren niederländischen Malerei eine bedeutende Rolle.

Eilfte Vorlesung.

Bei der Richtung unserer Periode auf die immer verweltlichtere Ausgestaltung selbst der religiösen Stoffe, bis die profanen Kreise des Lebens für sich selber den einzigen Inhalt abgeben, scheint nun, dem Mönchsthum und Klosterleben gegenüber, das Ritterthum nicht nur ein reicheres Förderungsmittel zu bieten, sondern auch der zunächst geeignetere Quellpunkt und Sitz der Malerei sein zu können. Denn dem Ritter vor allem ist das frohe Hinausschweifen in alle Weiten der Länder und Meere, der Anblick mannichfacher Völker, der Besuch der Höfe, der freie Verkehr mit Frauen und Jungfraun, die Berührung mit vielseitigen Charakteren und Leidenschaften gestattet, ihm ist die Verwickelung in bunte Abentheuer vergönnt, und dadurch der Sinn und das Auge für menschliche Gestalt, Stellung, Bewegung, für Pracht und Herrlichkeit auch des irdischen Lebens aufgeschlossen. Mit diesem Eintritt in den Genuß der Welt ist außerdem der Trieb nach Schönheit und Kunst verbunden, und theils ein christlicher Sinn überhaupt, theils der enge Anschluß an die Kirche in ihrem Streit gegen die Feinde der Christenheit gepaart; ein Kampf, der das gebildete Morgenland mit dem Occident nicht nur in Conflict, sondern ebensosehr in einen geistig bereichernden Austausch von Anschauungen, Künsten und Lebensgewohnheiten bringt. Dennoch hat das Ritterthum aus sich selbst heraus weder in irgend einem Lande Malerei hervorgetrieben, noch hat es sich zu irgend einer Zeit dieser Kunst als ihr vornehmlichster Inhalt darbieten können. Im Gegentheil läßt die Malerei nicht nur die gleichzeitige in Gewandtheit ihr vor-

ausgeeilte Poesie bei Seite liegen, sondern reproducirt auch in späteren Jahrhunderten, als sie, äußerlich genommen, dazu befähigter scheint, die Stoffe dieser ritterlichen Blüthe der Kunst so wenig, daß sie sogar ganz entgegengesetzte Sphären anbaut. Der letzte Punkt ist leicht zu erklären. Schon das fünfzehnte Jahrhundert und mehr noch das sechszehnte und siebenzehnte liegen im Innern und Aeußern zu weit ab von dieser entschwundenen Welt, um sie malerisch erneuen zu wollen. Denn die Malerei, es läßt sich nicht oft genug wiederholen, bedarf am meisten eine ihrer Darstellungsart entsprechende vorhandene Wirklichkeit, deren Formen und Colorit, Charaktere und Ausdruck sie künstlerisch verarbeitet. Unsere heutigen Maler blicken zwar, in ihrer Rathlosigkeit, was denn zu malen sei, aus zufälliger Mode oder in dem irrthümlichen Glauben, alles Poetische müsse malerisch werden, mitunter auch in das Ritterthum zurück. Die Einsichtigen jedoch, angeregt von der poetischen Stimmung, welche unvergänglich von dorther hinüberklingt, benutzen nur im Allgemeinen Situationen und Costume jener Tage; die Charaktere, Gestalten, den Ausdruck und die Motive hingegen gewinnen sie sich lebendig aus der Anschauung ihrer eigenen Zeit. Und da können sie sich glücklich schätzen, wenn dieß Heutige mit dem, was nie in der Malerei wahrhaft fortgelebt hat, nach Innen und Außen zusammenstimmen will.

Wir brauchen deshalb an dieser Stelle nur die Frage zu beantworten, weshalb die vollere Entwicklung der Malerei erst mit dem Verfall des Ritterthums eintritt, und aus der Kraft desselben weder ihre eigentliche Bildung noch ihre Stoffe zu entnehmen hat.

Von außen her entsprungen aus dem Kriegsdienste zu Roß, welchen schon im früheren Mittelalter der Lehnsadel und die mächtigeren Freien leisteten; fester sodann durch die Waffenspiele ausgebildet, zu denen seit dem zehnten Jahrhundert bereits nur zugelassen wurde, wer auch in den Krieg zu Pferde zog, schieden sich endlich durch die Kreuzzüge besonders die Ritterbürtigen, als die wohlberittene, waffengeübteste nächst Umgebung der

Könige und Fürsten, immer ausdrücklicher von dem übrigen Trosse ab, der buntgemischt vorwärts drang, die Sarazenen zu besiegen, so daß endlich von der Mitte des zwölften Jahrhunderts an die Ritterschaft der verschiedensten Völker ihren corporativen Zusammenhang zu stets genauer bestimmten Sitten, Gesetzen, Pflichten und Rechten ausarbeitet.

Zu dem eigentlichen Ritterthum aber gestaltet sich dieß Adelsleben der Fürsten und Herrn in Krieg und Frieden ebensosehr aus anderen geistigen Bedürfnissen.

Das frühere Mittelalter ist eine barbarische Welt ungezügelter Leidenschaften, die um so rücksichtsloser toben und streiten, je markiger in Entschluß und That die ursprüngliche Naturkraft bleibt, aus der sie hervorbrechen. Die Kirche freilich zwingt zur Buße, doch nur mit der Macht geistlicher Autorität, und die vorübergehende innere Zerknirschung hält gegen die Schwäche oder Wildheit des Charakters selten aus. Auch die weltlichen Institutionen des Feudalstaats, der sich zu immer festeren Geburtsrechten oberster belehnender Gewalt und gewaltloser Unfreiheit, mit allen Mittelgliedern der Abhängigkeit nach Oben und der durch Schutz verpflichtenden Macht nach Unten fortbildet, stets aber neuen, durch Gewalt allein geschlichteten Kämpfen anheimfällt, — auch der Staat und vor Allem die socialen Verhältnisse sind noch nicht zu der sichern Kraft gediehn, in welcher sie fähig werden, von Hause aus durch Erziehung und dauernde Subsumtion die Leidenschaften zu zähmen, und den freien Einklang jedes Einzelnen mit Gesetz und Sitte lebendig zu machen. Die durch den ganzen Menschen hindurchgreifende Sittlichkeit in höherer Bedeutung des Worts fehlt. In diesen Zuständen sucht nun der Drang nach subjectiver Bildung, als er zuerst sich regt, sich von Innen her sein eigenes Bereich zu stiften. Der nächste Inhalt, den dieser Trieb ergreifen kann, ist das, wonach jedes freie Individuum im Mittelalter strebt, die Selbstständigkeit der eigenen Person und deren absolute Anerkennung. Denn der Mensch, der durch Conversion des Gemüths vor Gott Gnade zu finden die frohe Gewißheit hat, ist sich dadurch als Christ

und Person von unendlichem Werth geworden, und wenn er nun gegen die Welt hinaustritt, um in ihr sich, im Angesichte der durcheinander gewirrten Wirklichkeit, aus sich selbst ein reineres Dasein zu gründen, hat er zunächst selber nur dieß eigene Selbst vor Augen, das auch außerhalb der Kirche die gleiche Geltung erlangen will. Die irdischen Unterschiede jedoch verlieren nur vor Gottes Richterstuhl ihre ausschließende Beschränkung, in den concreten Verhältnissen des mittelaltrigen weltlichen Lebens üben sie ihr um so volleres Recht aus. Die durch Geburt Abhängigen und Unfreien dürfen noch keinen Anspruch auf die Vorzüge machen, die das Ritterthum gewähren soll. Nur die adligen Freien spitzen den Werth und die Anerkennung ihrer Selbstständigkeit zu der Vorstellung unbefleckter Ehre zu, die jetzt bei dem Eifer nach Bildung und Sitte immer weniger ohne Courtoisie des Benehmens, ohne Anmuth in Gang, Gruß, Sprache zu erwerben ist, für jede Abweichung von der festgestellten Form, für jeden verletzenden Blick, jedes feindliche Wort mit Leib und Leben einstehn muß, und da Krieg das Losungswort der Zeit ist, auch für den Kampf der Ehre zum Schwerdt und zur Lanze greift. Der Muth der Tapferkeit bildet die Grundlage ritterlicher Ehre. Aber die blutige Wuth regelt sich zu strenger Gesetzmäßigkeit und edler Großmuth, und die sonst nur practische Vertilgung wird selbst im Kampfe auf Leben und Tod zu einem theoretischen Spiel der bis zur Kunst gesteigerten Virtuosität im Gebrauche bevorzugter Waffen. Der Sieg der Ehre ist es, um welchen die Ehre nach Siegen strebt.

Die freie Anerkennung des ganzen Selbst kann jedoch durch den Glanz der Ehre nicht durchweg befriedigt werden. Das eigenste Gemüth findet nur dann sich wahrhaft anerkannt, wenn ein zweites Gemüth, dem es sich völlig gewidmet hat, sich nun auch ausschließlich nur ihm ergiebt. Die Liebe allein vollendet den Genuß der Ehre; dieß Seelenspiel, in welchem die waffenlose Frau zu freiem Austausche das verweigert oder gewährt, was durch kein Schwert sich erbeuten läßt, da es Werth nur als unerzwungene Gabe behält, als Lohn für Schönheit, Aus-

dauer und Tapferkeit. Die Liebe versüßt die Ehre und wird selber der strahlendste Ehrenkranz. Sie kennt nur die Treue der freien Wahl, und verschenkt ihr Kleinod ungeschmäht selbst gegen die Pflichten, die Ehegatten binden.

Jemehr nun das Ritterthum in den vorhandenen Lebensverhältnissen nur diesen Seiten erst eine neue Gestalt giebt, um so mehr erfindet es in seiner Sphäre einen stets weitergezogenen Kreis von Regeln und Gebräuchen, deren stricte Befolgung die Rohheit nach Innen und Außen abstreift, die Erziehung ordnet, und für Auge, Arm und Herz, für Anstrengung und Freude ein ideales Ziel erhebt, das jeder adelige Sinn zu erreichen versuchen muß, da nur durch dieses Bemühn die Güter zugänglich werden, welche der Geist der Zeit als höchsten Preiß zuerkennt. Um den allgemeinen Wettkampf mit Ruhm zu bestehn unterziehen sich Fürsten und Edle den gleichen Pflichten und dem beschwerlichsten Dienst. Doch statt zu erniedrigen und als Fessel zu hemmen, befreit vielmehr diese Unterwürfigkeit, und macht das Herz und den Muth erstarken. Denn wie die klösterliche Zucht durch Buße allein die Aussicht auf das Himmelreich eröffnet, so führt auch nur der Dienst des Ritterthums, mitten in einer ungebändigten Welt, in das nächste diesseitige Paradies menschlicher Anmuth und Schönheit ein.

Der Kirche zum Kampfe gegen die Ungläubigen, zur Bewahrung des eroberten Grabes, zum Schutz derer, die es wallfahrend besuchen, einverleibt, wiederholt sich zwar auch hier noch einmal ein Mönchsthum der Keuschheit und des Gehorsams. Wenn aber die Ordensritter auch dem Eigenwillen und der Liebe entsagen, so verbinden sie dafür mit der geistlichen Macht und Würde um so glorreicher im Turnier- und Todesspiel der Waffen die Ehre des eigenen Ruhms, und vermehren in ihr zugleich die Ehre und Herrschaft des Ordens, dem sie geweiht sind. — So bildet die persönliche Selbstständigkeit in sprödester mittelaltriger Gestalt den eigentlichen Mittelpunkt des Ritterthums, aber sie wird durch Lehnstreue erweitert, durch geistliche Ordensregeln und lange Erziehung zum Krieges- und Frauen-

dienst gezähmt, durch religiöse Frömmigkeit vertieft, gehoben durch Liebe, geadelt durch den Schutz, den die Kunst der Waffen den Unbeschützten großmüthig angedeihn läßt.

Dessenungeachtet bleibt das ritterliche Leben, wie reich es auch nach Außen hin erscheinen kann, doch an innerem menschlichem Gehalte im Ganzen noch arm. Kirche, Vaterland, Vasallenschaft und Familie werden hineingezogen, es behält jedoch sowohl als Geistlichkeit eine nur negative Stellung gegen die Bande des Bluts und Patriotismus, als es auch in seiner weltlichen Form aus allen übrigen Verhältnissen heraushebt, die wahrhaft erst das menschliche Dasein gliedern und erfüllen. Denn jeden Einzelnen theilt es dem Einen großen Ritterorden zu, der sich über Frankreich, Spanien, Portugal, Italien, England, Scandinavien, das westliche Deutschland u.s.f. mit national modificirten Sitten und Regeln freilich, doch im Wesentlichen mit den gleichen Zwecken und Gesetzen ausbreitet. Die persönlichen Abentheuer entziehn dem Staat, die Burgen und Schlösser scheiden von den Städten, Roß und Turniere, Festlichkeiten und Krieg von Ackerbau, Gewerk und Handel ab; die Erziehung an fernen Hofhaltungen entfremdet dem Leben in der Familie, und selbst die Liebe und Treue, die statt der Ehe nur sich selber zum Ziel hat, lockert dieß heilige Band, das zu verletzen sogar Liebespflicht sein, und Ehre bringen kann. Wie sehr deshalb auch das concrete Individuum außer seiner Ritterlichkeit noch König oder Vasall, Sohn, Bruder, Vater und Gatte ist, und auch diesen Verhältnissen seine Thätigkeit mit mehr oder weniger Klugheit, Größe des Charakters und Fülle des Herzens widmet, so wird es doch unmittelbar, sobald es in dem Geiste chevalereskker Tugend und Ehre allein handelt, aus allen sonstigen Lebenskreisen ebensosehr wieder herausgerückt, und gehört als Gleicher unter Gleichen nur demselben Boden an, auf dem es keine andere Gesinnungen als die übrigen Genossen zu hegen und keine andere Pflichten zu erfüllen hat. Das Ritterthum trägt in seiner weltlichen Sphäre über jede anderweitige Particularität durch den ähnlichen Gedanken der Einigung und Gleichheit hinaus, welchen

die Eine Mutter Kirche früher bereits für sich in Anspruch genommen hatte, und den erweiterter noch die moderne Aufklärung und Bildung, als Norm der Urbanität und geselligen Höflichkeit, für Benehmen, Kleidung, Lebensansicht und Ausdrucksweise zur wechselnden Tagesordnung macht.

Schon dieser Grundcharakter verbietet das Emporblühn der bildenden Kunst und näher der Malerei aus dem Schooße des Ritterthums. Die Großen und Edlen bedürfen zwar der Architektur für ihre Palläste und Burgen, jedoch die nöthigen Bauten aufzuführen überlassen sie den Bürgern und Handwerkern Denn die Baukunst am meisten beruht auf Wissenschaft und Handwerk, der Ritter aber steht als Ritter der Wissenschaft fern, und kennt keine andere Handwerkskunst, als die Kunst des Waffenhandwerks, die ihn über den Bürger stellt und von ihm absondert. Der früher behauptete Zusammenhang des Templerordens mit den alten Bauhütten ist neuerdings siegreich widerlegt. So hat auch die Ritterschaft keine eigenthümliche Formen der Architektur erschaffen. Sie hat auf ihre Schlösser, Brücken, Thürme, Mauern denselben Typus übertragen sehn müssen, den der allgemeine Sinn der Zeit für Kirchen, Klöster und Städte geltend machte. Anders schon verhält es sich mit der Sculptur. Nicht als ob die Ritter Bildhauer geworden wären. Dazu setzt auch diese Kunst, die außerdem mit der Architektur in engster Verschwistrung blieb, in viel zu hohem Grade ein sorglich erlerntes Handwerk voraus. Aber die Ritter waren wie die griechischen Wettkämpfer gleichsam lebendige Sculptoren. Die Ausbildung des Körpers zur Anmuth der Stellungen, Bewillkommnungsgrüße und Reihentänze, die Kunst im Tummeln der Rosse, der Triumph, nicht der Stärke allein, sondern der geregelten Schönheit in Führung der Waffen, das ist die neue Plastik, welche sich, im Gegensatze der übrigen Barbarei, vom Styl majestätischer Hoheit ab bis zur Grazie der Zierlichkeit hin musterhaft ausbildet. Es ist eine freie selbst in theoretischer Absicht getriebene Kunst; eine Kunst aber, die sich in ihrer unmittelbaren Lebendigkeit so ganz zum alleinigen Zweck hat, und hierin

soſehr ſchon ihre volle Befriedigung findet, daß ſie des Erzes und Steins nicht bedarf, um ihre Formen feſtzuhalten und ihre Geſtalten dauerhaft zu machen.

Für die Malerei nun gelten theils die ähnlichen Gründe, theils treten neue hinzu. Auch ſie noch bleibt in Bereitung, Miſchung und Auftrag der Farben wie in Form und Zeichnung vielfach an ein müheſeliges Handwerk gebunden, zu dem ſich der ritterliche Arm nicht bequemen durfte. Denn dieſer Arm war lebenslang dem Ruhme des Kriegs gewidmet, und hätte ſelbſt bei dem beſten Willen zu der friedlichen Beſchäftigung der Malerei weder die Muße gefunden, noch bei der ſteten Handhabung ſchwerer Waffen die Stätigkeit und Gewandtheit der Hand bewahrt, welche der Pinſel nothwendig macht. Malerei und Ritterthum ſtehen ſchon in dieſer Rückſicht ſoweit auseinander als Lanze und Malerſtock verſchieden ſind. Doch ich will mich bei äußeren Gründen nicht aufhalten. Es giebt genug innere und tiefere.

Wir haben die nächſte Aufgabe der Malerei dahin feſtgeſtellt, daß ſie die religiöſen Stoffe der vorigen Epoche mehr und mehr durch die menſchliche Geſtalt und den vollen Ausdruck menſchlicher Empfindung beleben müſſe.

Wenn hiefür der eindringende Blick auf die Gegenwart unerläßlich iſt, ſo kann auch die Forderung nicht ausbleiben, daß die Malerei ſich in Local, Coſtüm und Charakteren ſchlechthin national ja provincial ſelbſt abſchließe. Denn bei dem erſchöpfenden Einleben in die äußere Form und innere Seele iſt dem Maler ganze Epochen hindurch nur das Nahe, Gewohnte wahrhaft zugänglich. Er kann nur im Heimathlichen vollſtändig mit Auge und Gemüth zu Hauſe ſein. Nach dieſer Seite giebt es keine individualiſirendere Kunſt als die Malerei. Verliert ſie ihren Kern gedrungener Nationalität, geht ſie auf's allgemein Menſchliche der Form, der Färbung, des Ausdrucks los, ſo iſt ihre Friſche dahin, ihre Fülle in Kahlheit verwandelt, und aller academiſchen Regeln zum Trotz fehlt ihr der eigentlichſte maleriſche Grundzug. Was iſt nicht alles von Raphael's

Idealen gerühmt worden. Und doch läßt sich in seinen Werken, wie in den schönsten Gestalten jedes anderen bewunderten Malers, in Körperproportion, Gesichtszügen, Ausdruck der nationale Typus wiederfinden, der die Meister lebendig umgab, und den sie nur mit der Kunst überhaupt, mit dem besondern Inhalt und erwählten Problem in Uebereinstimmung zu bringen hatten. Das Nationale ist es, was auch in der Kunst den Menschen am tiefsten ergreift, und was er aus eigener Seele am energievollsten wiederschafft. Mit dem ersten Abweichen bereits von diesem directen Wege büßt die Malerei in Italien wie in den Niederlanden die größten Vorzüge ein. Das Ritterthum aber widerstrebt der nationalen Begrenzung, und kann schon um dieser ausweitenden Allgemeinheit willen kein Anknüpfungspunkt für den neuen Fortgang der Malerkunst werden.

Ein zweiter Grund hat den gleichen Ursprung. Wie sehr unsere Periode auch in steigendem Grade aus der Natur und dem vorhandenen Volksleben theils die Form ihrer Darstellung, theils den Inhalt derselben schöpft, so ist sie dennoch zur Blüthezeit des Ritterthums gerade ausschließlich noch mit religiösen Stoffen beschäftigt. Alle ihre Anstrengungen müssen sich zunächst darauf richten, soviel sie es vermag, die Begebnisse der Bücher Mosis, der Evangelien, der Apostelgeschichte, der Apokalypse zu lebensreichster Anschauung hinzustellen. Die katholische Malerei hat dem Glauben das zu erarbeiten, was er in seiner Sphäre aus eigenen Mitteln nicht leisten kann: die sinnlich gemäße Gegenwart seiner Geschichten, Wunder und Verheißungen. Sie am meisten vereint die Seiten, welche der Cultus nur ungehörig aneinanderfügt, zu echter Durchdringung, indem sie die sinnliche Farbe und Form läutert und klärt, und damit dem geistigen Innern, das sich in ihr verkörpern soll, durchgängig und entsprechend macht. Und hierdurch erfüllt sie eine doppelte Aufgabe. Sie versinnlicht dem Menschen den Glauben zu wirklichen und doch geistigen Gestalten, und giebt zugleich durch Local, Charaktere und Trachten, die sie aus seiner vertrauten Umgebung entnimmt, die muthige Gewißheit, daß

auch das heimische nächste Diesseits mit Gottes Geist und Wesen versöhnbar sei.

Diese höchste Mission muß die Malerei schon im Wesentlichen hinter sich haben, ehe sie, durch ihre eigene Thätigkeit beruhigend losgesprochen, sich mit freiem Gemüth auf die Darstellung profaner Kreise als solcher zu concentriren vermag. Das Ritterthum dagegen in der Epoche, in welcher die Malerei ihre neue Aufabe in der religiösen Sphäre erst zu suchen anfängt, bildet schon im Leben wie in der Kunst, unabhängig von Kirche und Cultus, sein eigenes Gebiet weltlicher Tapferkeit, Ehre, Liebe und Vasallentreue, seine Etiquette des Krieges, seinen Glanz, seine fröhliche Pracht reichhaltig aus. An dieser heiteren Wirklichkeit muß deshalb die Malerei vorübergehen. Nun erreicht zwar das Ritterthum in den Kreuzzügen seinen Gipfelpunkt. Was aber erstreitet es in diesen Kämpfen mit all seinem Heldenthum! Nichts als die leere Stätte, das bloß historische Local der Vergangenheit, durch dessen Anblick es, statt Christus geboren werden, wandeln und sterben zu sehen, nur etwa den mitgebrachten Glauben an ihn stärkt. Um dieß wirkliche Grab ist es der Malerei nicht zu thun. Sie soll im Gegentheil für jeden neuen Ort neu darstellen, wie überall einst und jetzt, Christus geboren werde, leide, gekreuzigt sei und auffahre gen Himmel. Denn in der Gemeine gehört das Leben und Leiden Christi allen Tagen und Orten an. Der national erfindende Maler macht jede Stadt zu Jerusalem, jeden Hügel zum Calvarienberge, jeden Felsen zur Grabesstätte, was er Wildes und Unbändiges findet zu Kriegsknechten, was er Edles erblickt zur Gestalt des Heilands, was er Schmerzlichstes sieht, zu Maria und Johannes, und alles Unschuldige und Reine wird ihm zu den Engeln auf dem entsiegelten Grabstein des Herrn. Für die innere Seite liefern ihm die Evangelien und Legenden, für die äußere die eigene Gegenwart den voller strömenden Quell, will er auch noch so naiv bemüht scheinen, das Gewesene in seinem wirklichen Hergange zu wiederholen. Die schöne Kunst, welche dem Ritterthum wie ihr das Ritterthum zusagt, und die

aus demselben zu erneutem Glanze entspringt, ist allein die Poesie.

Die höchsten Zwecke des ritterlichen Lebens, sahen wir, gehn aus dem Mangel an Befriedigung in den Zuständen hervor, wie die vorhandene Gegenwart sie darbietet. Je weniger die Wirklichkeit selbst genügt, je mehr bildet sich außerhalb ihrer die innere Veredlung des Subjects, die Erhebung seiner in sich selbst aus. Und was dieß Ideal an den Verhältnissen geltend macht, die es in sich hineinnimmt, ist stets nur die gleiche Form, welche die eigentlichen Geschäfte des Staats und bürgerlichen Rechts, als Staats und Rechts, die Sittlichkeit der Ehe als Ehe, das Leben der Geistlichkeit als Geistlichkeit im Ganzen nicht umwandelt, ja den Geboten dieser Sphären sich nicht selten entgegenstellen muß. Auf solche Art in der Wirklichkeit selbst von der Wirklichkeit wieder abgeschieden, bleibt das Ritterthum in seinen eigensten Interessen ein Werk, das die Vorstellung von einer geläuterten Welt der Schönheit und Sitte aus ihrer eigenen Tiefe zu Tage fördert, und das für sich selber befriedigen soll. Wenn nun zu diesem Sinnen und Kämpfen noch durch Glaube, Treue und Liebe die volle Empfindung und Leidenschaft hinzukommt, die den ganzen Menschen durchdringt, so ist näher die Phantasie als der mütterliche Boden anzusehn, der die Blume des Ritterthums nährt, und ihre duftigsten Blüthen sich aufschließen läßt. Das Ritterthum in seiner Wirklichkeit schon ist die unmittelbare Poesie des mittelaltrigen Lebens. Die Poesie des Lebens aber führt am sichersten zur Poesie der Kunst. Soll nun der Ritter Künstler sein, so kann er sich nur einer Kunst widmen, die ihre inneren Conceptionen ohne weiteren Umweg in's Leben ruft; einer Kunst, deren äußeres Material Jedem von Jugend auf bekannt, und für geistigen Ausdruck auch sonst schon geläufig ist. Diese Vortheile gewährt die Dichtkunst allein. Dichten läßt sich im Kriege wie bei Gelagen; auf Heereszügen wie im Labyrinthe der Gärten und vor dem Altan der Schönen. Dem leichtgemessenen Worte theilt der Rhythmus des eigenen Pulsschlags

Bewegung zu, die innere Musik der Seele erschafft sich selber den Wiederklang des Reims, und bedarf es noch, zu verstärktem Ausdrucke und lieblicherer Kunst, der Melodie, nun so verleiht die gütige Natur dem Herzen Stimme und Gesang, in die Saiten zu greifen ist bald erlernt, und fällt auch dieß der Hand zu schwer, so giebt es auf allen Burgen, an allen Höfen Gaukler und Geiger die Menge.

Wie nun Ehre, Liebe, Tapferkeit und Courtoisie nur den Ruhm des einzelnen innern Subjects betreffen, in dessen Glanz sich die Herrlichkeit der ganzen Ritterschaft spiegelt, so ist es auch die lyrische Poesie, mit der diese neue Dichtkunst den Anfang macht, indem sie bald zierlich und klar, reizend, scharf und flüchtig das Glück und die Schmerzen der Liebe besingt, die Schönheit preist, von der Freudigkeit der Schlachten, dem Pomp der Turniere, der Lust der Gelage wiedertönt, oder der stachelnden Eifersucht, dem Haß und der Rachsucht geflügelte Worte leiht, und ritterlich keck den Uebermuth der Großen, die Heuchelei der Geistlichen mit hellem Spott verfolgt; bald tiefer sich in's innre Gemüth, in Liebe und Treue, Schönheit der Jungfraun und Schönheit des Maien mit seinen Blumen und Vögeln hineinspinnt, doch monotoner in Empfindung und Ausdruck nur im Wechsel der Form und in Echofülle des Reims unermüdet und reich ist.

Das Ritterthum bleibt aber bei der innern Vorstellung nicht stehen. Seine Phantasie durchwebt auch das äußere Leben, und treibt in die Welt zu Kämpfen und Siegen in mehr oder minder mysteriösen und weltlich seltsamen Abentüren hinaus. Doch auch diese äußere Pracht erweckt das Bedürfniß der Plastik und Malerei ebensowenig, als bei den Neapolitanern die Lust und das Talent erwacht ist, die landschaftlichen Zauber ihrer heimischen Natur in Gemälden zu erneuern oder zu steigern. Selbst die epische Poesie, zu der es das Ritterthum brachte, hat das veranschaulichende Element, durch welches die Dichtkunst auf ihrem eigenen Boden zur epischen Malerei werden kann, nur in relativ geringem Maaße in sich hineingezogen. Ja sie wird be-

sonders nach dieser Seite hin, im Gegensatz des selber noch plastischen Homer und malerischen Boccaz, sowie dem wirklichen Volksleben gegenüber, theils in Allegorieen trocken, theils phantastisch in abentheuerlicher Erfindung ritterlicher Wunderthaten des Muths, der Frömmigkeit und Liebe.

In allen diesen bisher betrachteten Beziehungen endlich, in Rechten und Pflichten, Zwecken und Benehmen, in Leben und in Kunst steht die Ritterschaft den übrigen Ständen weit abgetrennter noch gegenüber als selbst die Geistlichen und Mönche dem gesammten Volk.

Hierin können wir einen dritten Hauptgrund für die Ohnmöglichkeit suchen, daß die Malerei sich innerhalb des Ritterthums ihren Hauptsitz aufzuschlagen vermag. Denn in den Zeiten selbst, in welchen sie sich ganz auf religiöse Darstellungen beschränkt, ergreift sie diesen Inhalt nicht etwa nur der Geistlichen und Ritter wegen, sondern sie will umgekehrt eine Dolmetscherin sein, welche die heiligen Geschichten und Lehren allen und jeden verständlich macht, die Augen haben, um zu sehn, und Gemüth, um zu empfinden. Priestern und Laien, Rittern und Bürgern, Hörigen und Freien will sie die gleiche Erbauung, den gleichen Genuß bieten, und wird das Bedürfniß und die Erquickung der ganzen Nation.

So kann sie von dem Stande nicht ausgehn, der, wenn er sich auch der Kirche in Sachen des Glaubens unterwirft, doch in allen sonstigen Kreisen bevorrechtigt nur seinen eigenen Conventionen folgt, und mit wallenden Büschen in glänzendem Waffenschmuck von den hohen Rossen aristokratisch auf die Häupter der niedriger Geborenen herabblickt. Die Malerei ist in Inhalt und Form, in Stoffen, Gestalten und Farben eine Kunst des Volks, eine demokratische Kunst, welche die Einhegungen priesterlicher und ritterlicher Vorrechte siegreich durchbricht, doch eben sosehr, um nicht selber ausschließlich zu werden, alle Elemente des vorhandenen Lebens für ihre Darstellungen benutzen muß.

Um so mehr daher hat sie auch aus dem Ritterthume, so viel es sich thun ließ, Vortheil gezogen. Sie hat sich den Prunk

der Höfe, den Glanz der Rüstungen, die freiere Bewegung des Körpers, das feinere Benehmen, den Ausdruck adligen Sinns, die Charakterkraft und Tapferkeit, die Richtung auf Poesie und Kunst, die Frömmigkeit und frohe Lust am Genusse der Gegenwart zu statten kommen lassen, und man kann das Ritterthum als eines ihrer Beförderungsmittel aufzählen. Aber die Malerei begnügt sich weder mit den Formen, welche diese Sphäre ihr zu liefern vermag, noch macht sie den näheren Inhalt derselben zum Stoff ihrer Erfindungen, und da sie sich überhaupt erst reger zu einer Zeit entwickelt, in der das Ritterthum bereits unaufhaltsam tiefer und tiefer herabsinkt, kann sie auch nur Gestalten auf sich einwirken lassen, welche diese Auflösungsepoche vor Augen bringt.

Zwölfte Vorlesung.

Zu den angeführten allgemeinen Gründen treten, sowohl in Betreff des Klosterlebens, als auch in Rücksicht auf das Ritterthum, noch speciellere Umstände hinzu, verschieden je nach der Aufgabe, welche die Kunst unserer Periode bei diesem oder jenem Volke zu lösen hat.

Wir wollen nur einen schnellen Blick erst auf die Italiener, sodann auf die Deutschen und Niederländer werfen.

Die italienische Kunst knüpfte im Mittelalter am frühsten ihre Umwandlung an die wiedererwachende Liebe für die Künste und Wissenschaft der Alten. Diese Richtung konnte weder aus den Klöstern, noch aus dem Ritterthume hervorgehn.

Was sich in Italien an litterarischen Schätzen des Alterthums aufgehäuft und erhalten hatte, fand allerdings selbst in den künstlerisch und litterarisch düsteren Jahrhunderten in den Klöstern die relativ sicherste Aufbewahrung. Aber die Klöster waren der Hauptsache nach doch nur ein Stapelplatz für Handschriften. In dem vervielfältigenden Abschreiben derselben thaten sich bekanntlich früh schon die Benedictiner hervor; später sodann im eilften und zwölften Jahrhundert, in Frankreich besonders, die mit strengerer Ordensregel von dem Hauptstamm sich abzweigenden Carthäuser und Cistercienser. In Italien dagegen verlor sich um die gleiche Zeit der Fleiß des Sammelns, statt sich zu steigern, fast gänzlich, und war auch im dreizehnten Jahrhunderte noch nicht wieder erweckt. Denn obschon in dieser Epoche die Orden der Dominicaner und Franciscaner ihren Wohnsitz zum Theil auch in den Städten finden, und dort mit

Eifer den Unterricht in höheren und niedern Schulen übernehmen, so haben dennoch gerade diese neuen Orden keine Vorliebe für die Werke der classischen Litteratur, und zu größerer Gelehrsamkeit bilden sich unter ihnen aus eigenem Antriebe nur vereinzelte Männer aus. Die lebendige Freude an den Alten und die durch genauere Kenntniß angereizte Nachbildung und eigene Production hat deshalb schon seit ihrem Beginn, das vierzehnte Jahrhundert hindurch, nicht in den Klöstern mehr ihr eigentliches Asyl. Fürsten, wie König Robert von Neapel, der selber von sich rühmte, daß er lieber der Krone, als der Wissenschaften entbehren möchte; Männer, wie die Visconti zu Mailand, die della Scala zu Verona, die Este zu Ferrara werden in diesem Zeitraum die nächsten Beförderer classischer Bildung, und ziehen Gelehrte und Dichter mit der ähnlichen Gunst zu sich heran, mit welcher das Ritterthum auf den Burgen und an den Hofhaltungen der Großen die provencalische Poesie und den Minnegesang angespornt hatte. Nun steht Petrarca auf. Seit frühster Jugend großgezogen an Cicero's Weisheit und Virtuosität der Sprache, ausgebildet durch Studien zu Avignon und Bologna, durch Reisen nach Paris, Deutschland und den Niederlanden, durch den Verkehr mit den Besten seiner Zeit, durch Sammlerfleiß und dauernde Begier nach Kenntniß, schafft er nach Dante's Vorgang die provencalische, ritterliche Lyrik in neuem Geiste auflebender classischer Bildung um, doch von solcher Liebe ist er für die Sprache und die Thaten des Alterthums ergriffen, daß er seine italienischen Sonette, Canzonen und Sestinen als Spielereien betrachtet, durch seine Triumphe nicht siegen will, sondern den eigenen Dichterwerth nur nach seinem nachgebildeten lateinischen Epos schätzt. Boccaccio folgt ihm, wenn auch nicht in Vollendung der Lyrik, doch in der gleich feurigen Liebe, demselben eifrigen Studium römischer und griechischer Autoren, und hat vor ihm den Sinn für die romantische Epopöe voraus, die er mit reichem Geiste, wenn auch hin und wieder durch die Alten gestört, neu wiedererzählt, und überragt einen Nebenbuhler und Freund weit durch den Blick in die be-

wegte Gegenwart, die er als frohes Weltkind genießt, und in seinen schalkisch treuen Novellen für alle Folgezeit fortleben läßt.

Die Aufgabe der Klöster bestand nur darin, den Schatz der alten Litteratur die langen Jahrhunderte hindurch zu bergen und zu hüten. Und daß sie dieß mit Sorgfalt thun, ist zugleich eine seltsame Ironie des Schicksals. Denn das Studium der Alten ging bei den romanischen Völkern aus demselben Bedürfniß hervor, das die germanischen, je später, um desto vertiefter, durch die Reformation ihrer Kirche und ihrer weltlichen Verhältnisse befriedigten.

Das Alterthum aber ist unvergänglich, weil in ihm allein menschliche Freiheit, Bildung und Schönheit, im Menschlichen und Weltlichen selbst, noch ungestört von dem Bruch zwischen Kirche und Staat, Himmel und Erde, zur Spitze der Vollendung gediehn sind. Nun wollte zwar schon der Kampf der Kaiser gegen das Pabstthum den Staat von der Herrschaft der Kirche losreißen, dieser Versuch jedoch war noch zu sehr der erste allgemeine Streit um Macht, Besitz und wechselseitige Obergewalt, als daß er schon die menschliche Freiheit des Geistes in ihrem besonderen menschlichen Bilden und Schaffen, Denken und Genießen hätte bezwecken können. Die erwachende Liebe für die Kunst und Wissenschaft der Römer und Griechen hat ihren Ursprung dagegen in dem Bedürfniß, den ganzen Menschen von der negativen Stellung gegen die christliche Religion und Kirche zu befreien, ihm die Sicherheit eigener Bildung, den Genuß eigener Schönheit, die Versöhnung eigener Erkenntniß zu verschaffen. Bei der Barbarei des früheren Mittelalters und bei der Abhängigkeit von der christlichen Offenbarung konnte dieser Trieb nur da sich Nahrung gewinnen, wo die menschliche Bildung am reinsten und reichsten aus sich selber zur Entfaltung gekommen war. So wurden die Reste des Alterthums wieder hervorgesucht, und die Gewähr ihrer menschlichen Weisheit und Schönheit an die Stelle der alleinigen kirchlichen Autorität gesetzt. Doch eben deshalb kann diese profane Bildung nicht in den Klöstern ihre Stütze finden; die

weltlichen Machthaber mußten das beschützen, was weltlich war, und weder einen religiösen Inhalt noch eine nächste religiöse Wirkung hatte; wenn sich auch der Zwiespalt kirchlicher und classischer Bildung nicht sogleich hervorthat.

Auf die Malerei nun aber übte das Studium der alten Litteratur keinen so schnellen Einfluß, als auf die Poesie. Die gewonnenen Kenntnisse vermochten der ersteren Kunst nur auf einem weiten Umwege förderlich zu werden. Sie mußten theils in Fleisch und Blut, in Gesinnung und That, Phantasie und Leben übergehn, theils den Blick sich nicht nur auf die Poesie und Wissenschaft, sondern vor Allem auf die bildende Kunst der Alten richten lassen, damit der Maler durch die Vorliebe für antike Baukunst und Sculptur nun auch in seiner eigenen Gegenwart die Formen sich anzueignen und in dem verwandten Geiste umzuprägen getrieben würde, welche der antiken Plastik, obschon in anderen Kreisen und zu veränderten Zwecken, entfernter oder näher entsprachen. Was lag aber in dem späteren Mittelalter von dem klösterlichen Sinne weiter ab, als die Kunstfreude an den Statuen des Bacchus und der Aphrodite, des olympischen Zeus, der Athene, der Ringer, Faustkämpfer, Discuswerfer, Centauren, Amazonen, der Hebe und des Ganymed.

Das Ritterthum seinerseits zielte wohl auch auf menschliche Selbstständigkeit, doch in dem innerlich engen Gebiet der Liebesehre und Kunst der Tapferkeit, als Aristokratie und Bildung der Geburt. Vom Hauche des Alterthums blieb es noch unberührt. Es fand in dem Siege über die Heiden seinen Beruf, in den Kreuzzügen seinen Angelpunkt, die Liebe zu den Alten aber sehnte sich nicht nach Jerusalem und dem Kampfe gegen die Sarazenen. In dem Adel der menschlichen Gestalt, in der Tiefe der Empfindung und des Ausdrucks die Schönheit der alten Götter mit der Wahrheit des neugeoffenbarten Gottes zu versöhnen, und in dieser doppelt bereicherten Form noch einmal die Geburt und Himmelfahrt, all die vergangenen Wunder, die Bußen und Schmerzen, das Gericht und Paradies der Christenheit vor sich zu sehen, dieß war besonders der Trieb der ita-

lienischen Malerei. Italien ist überhaupt nicht wie Frankreich das Land des Ritterthums gewesen. Es wurde früh schon das Land der Städte und blieb der Sitz der Klöster. Wir finden deshalb hier auch keine so ausgebreitete und eigenthümlich ritterliche Dichtkunst. Das nördliche Italien schloß sich ganz den Provencalen in deren eigenen Sprache an, und nur in Sicilien bildete sich eine Hofpoesie mit heimischen Elementen aus, die es aber neben der Lyrik zu keinem Epos zu bringen vermochte.

In demselben Maaße, wenn auch in durchweg anderem Geiste, waren in den Niederlanden und Deutschland der Malerei Aufgaben zugetheilt, welche sich weder im Bezirke klösterlicher Mauern, noch durch ritterliche Abentheuer erfüllen ließen. Das Wiederaufleben der alten Kunst wirkte hier, wie wir noch sehen werden, erst im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts durch Vermittlung italienischer Meisterwerke, und zunächst brachte dieser Einfluß mehr Schaden als Vortheil. Dafür erreichten die Deutschen und Niederländer mit besserem Erfolge ein ihnen näher liegendes Ziel. Auch sie beginnen mit religiösen Stoffen. Wenn aber der ganze Zeitraum, der uns beschäftigt, überhaupt schon durch den Blick in den Reichthum der Wirklichkeit die Anschauungen des Glaubens verweltlicht, so lösen sie, den Italienern gegenüber, das schwere Problem, den Ausdruck religiöser Heiligung, statt mit der freien Gestaltenschönheit der Antike, umgekehrt mit der Tüchtigkeit particulärer Charaktere und deren menschlich vollem Interesse für Krieg, Bürgerthum, Gewerk und Handel, für männliche Beruhigung in freiem Forschen und eigenster Ueberzeugung künstlerisch zu vereinen.

Den niederländischen und deutschen Malern ist dadurch ein Stoff gegeben, zu dessen Darstellung gerade das Leben, die Sinnesweise und Aeußerungsart der Laien vielseitig aufgefaßt und übertragen werden mußte. Was hiefür die Klöster zu bieten hatten, reicht auch für die früheste Epoche noch weniger aus, als in Italien. Denn da selbst, wo der katholisch christliche Typus vorwaltet, ist es keine mönchische Zurückgezogenheit und ascetische Buße, die uns vor Augen treten soll, sondern entwe-

der ein unmittelbares, frohes Genügen in Gott, oder, wie gesagt, in der Frömmigkeit selber der Grundzug familiensittlicher ehrbarer Sorge und Anstrengung, kriegerisch markiger Kraft und energischer Festigkeit, bis endlich auch die losgebundene irdische Härte der Individualität zum Vorschein kommt, die sich in ihrem brutalen Trotz allem Heiligen entgegenstellt, und die eigene Conversion nur durch schwere Seelenkämpfe erringt. Die Malerei hebt hier, schon innerhalb der religiösen Stoffe, Kreise und Verhältnisse hervor, auf welche das Klostergelübde einzugehn verbietet, oder stellt Charaktere dar, die dem Mönchsthum nicht angehören können. Bürger und Bauern, Fürsten und Ritter, blicken uns im Costum der Zeit aus diesen Bildern entgegen, Mönche und Nonnen aber, Ordenstrachten und klösterliches Local finden wir, in Vergleich zu den Italienern desselben Zeitraums, weit seltener. — Mit dem Ritterthum verhält es sich ähnlich. Es liegt in der deutschen und niederländischen Malerei von Anfang an, sei sie nun kirchlich oder weltlich, mit wenigen Ausnahmen bei weitem mehr etwas Bürgerliches, Städtisches, Ländliches, als daß ein ritterliches Element darin selbst in seiner Frömmigkeit zum Vorschein käme. Nur bei van Eyck's Anbetung des Lamms können uns etwa die Kreuzzüge vor Augen schweben, und doch sind auch hier die Fürstlichkeit und das Ritterthum nur Eine Seite unter vielen anderen, und das Ganze ist eher eine Wallfahrt und Pilgerschaft, als ein Kreuzzug. So bleibt denn auch die deutsche wie die niederländische Malerei während der Culminationsepoche der provencalischen, nordfranzösischen Poesie und der schwäbischen Dichter noch in der Kindheit, und kann erst zur Zeit des Meistergesangs mannhaft die Höhe ersteigen, auf der sie sich auch in ihrem katholischen Prinzip bei den Niederländern noch bis auf die Zeit von Rubens' großen Schülern erhalten hat. —

Ueberhaupt geht die Richtung dieser gesammten Kunst von Hause aus dem Protestantismus entgegen, der, als er sich endlich durch die Reformation im Nationalleben Bahn bricht, die Malerei von Klösterlichkeit und Ritterthum ohne Rückkehr ent-

fernt. Denn eben die Reformation hat nach Innen und Außen am tiefsten die versöhnende Gewißheit zu Stande gebracht, daß der wahre Glaube die vollständige Ausbildung jeder freien Forschung, jeder gediegenen Thätigkeit in den profanen Lebenskreisen in offenem Einklang mit dem Wesen und Willen Gottes gestatten und fordern müsse; indem zwischen der Kirche als Gotteswerk und dem Staat, der Wissenschaft und Kunst als Menschenwerk zwar ein Unterschied vorhanden sei, ein Widerspruch aber beider Gebiete an und für sich erst durch jene falsche Entgegensetzung hervorkomme, die sich nur mit dem Zurückweichen der Weltlichkeit solle aufheben dürfen. — —

Wir haben endlich die Schlußfolge zu ziehn, um deren Resultat es allein bei der bisherigen Erörtrung zu thun war. Wenn weder das Klosterleben noch das Ritterthum in unserer Periode der eigentliche Boden und Wohnsitz für den neuen Umschwung sind, so kann die Förderung hauptsächlich nur von dem steigenden Wachsthum der Städte ausgehn.

Die unerläßlichen Bedingungen nämlich für den erfolgreichen neuen Anlauf der Malerei sind in Kurzem folgende.

Nach Seiten der Religion die aufgehende Befreiung des Geistes; die beginnende Sicherheit des Gemüths, das weder einerseits mit geängstigtem Grübeln sich in die Dumpfheit des innern Glaubens einwebt, und die einzige Beruhigung in der Marter der eigenen Seele sucht, noch andererseits in stumpfem Aberglauben ganz äußerliche Objecte, Holzstücke, Knochen und andere Reliquien mehr für die höchste anschaubare Gegenwart des Heiligen hält und durch Werke äußerer Frömmigkeit allein schon dem Geiste genug zu thun meint. Auge und Herz müssen umgekehrt schon das unerfüllte Bedürfniß hegen, die innern Vorstellungen ebensosehr in sichtbarer Gestalt vor sich zu sehn, als die sinnlichen Erscheinungen ihrer Aeußerlichkeit zu entkleiden, und sie zum künstlerisch entsprechenden Körper einer Seele zu machen, die nur in dieser Gestalt zu dem vollen Ausdruck ihrer selber gelangt. Ist aber solch ein Trieb auch erwacht, so wird die wahrhafte Durcharbeitung der leiblichen Formen dennoch

nicht das Geschäft der Religion als solchen. Denn im Katholicismus darf sich der religiöse Sinn theils mit dem ersten besten Dinge, wenn es nur kirchlich geweiht ist, begnügen, um darin seine Vorstellungen versinnlicht zu finden, theils wird die religiöse Läutrung nur an dem eigenen Leibe durch Fasten und Casteiung vollbracht. Der Protestantismus aber entzieht wieden das Bereich des Glaubens mehr und mehr dem Auge und Ohr, und will es nur der belebenden Kraft der innern Empfindung und denkenden Vorstellung übergeben wissen. Es ist das weltliche Leben daher, welches die Breite und Fülle äußerer Erscheinungen in deren eigenem Kreise mit weltlichen Mitteln von allen Seiten der Malerei entgegenführen muß.

Erstens in Bezug auf den Ausdruck der menschlichen Gestalt und des individuellen Charakters innerhalb der unmittelbaren Wirklichkeit selbst.

Die Klöster bilden diesen Ausdruck nur nach Seiten jenes negativen Siegs über die Sündigkeit aus, und zeigen, als Gegengewicht der Buße, nichts als die Tiefe der innern Sammlung, die freudige Hoffnung des Himmelreichs, oder die seligen Schauer gewaltsam verzückten Schauens. Dieser Ausdruck wird immer noch viel Wildes, Stieres, Verdummtes enthalten, wenn das menschliche Gemüth und der individuelle Charakter nicht schon einen anderweitigen Inhalt aufgenommen und in sich durchgebildet haben, als den abstracten Gegensatz sinnlicher Begier und religiöser Bekehrung. Das affirmative Mittelglied, welches dazwischen treten muß, um den Menschen in Gestalt und Ausdruck wahrhaft zum Menschen und in sich erfüllten Charakter zu machen, die positive Reinigung von Barbarei und Rohheit bringt nur aus dem erweiterten Dasein hervor, das der Mensch sich durch die Liebe zum Vaterlande und zur Familie, durch geordnete Gesetzlichkeit und alle die höheren und reicheren Zwecke, Pläne und Thätigkeiten gründet, welche aus diesen Gebieten entspringen. Die hiefür wirkungsvollsten Mittel gewähren vornehmlich die Städte, die denn auch Kirche und Clerus, Fürsten und Ritter in sich zusammenfassen, und durch das Wechselver-

hältniß so verschiedenartiger Elemente jedem Kreise, mag er sich auch für sich wieder abschließen, dennoch zu concreterer Entwicklung Gelegenheit geben.

Die Malerei macht zweitens für die praktische Ausführung ihrer Conceptionen vielseitige Erfindungen und eine durchgearbeitete Uebung im Technischen nothwendig. Ehe nun die künstlerische Virtuosität in Beidem sich weiter entfalten kann, müssen vorher Auge und Geschicklichkeit sich überhaupt schon auf das Handwerk gerichtet haben. Das Handwerk aber findet im Mittelalter seine Gliedrung und bürgerliche Sittlichkeit nur in den Städten, wo es die Noth der Bedürfnisse in menschlich gebildeter Weise befriedigt, und dadurch wahrhaft erst von der Gewalt der Natur befreit. Denn nur das eigene Bemühn rastloser Arbeit hebt den Menschen körperlich und geistig im Sinnlichen selbst über das sinnliche Leben hinweg. In der selbsterworbenen Bildung vereinigt sich dann zugleich die Nothwendigkeit strenger Ordnung und gesetzlichen Rechts mit dem Drange, dem Muthe und der Kraft, bürgerliche und politische Freiheit zu erwerben und zu vertheidigen.

Diese doppelte Selbstständigkeit im Weltlichen muß sich bereits zu befestigen angefangen haben, soll der Maler befähigt sein, aus freiem Geiste mit eigener Hand, wenn auch im Typus der Wirklichkeit um ihn her, eine neue Welt hervorgehn zu lassen. Und da nun weder die Geistlichkeit als solche, noch die Ritterschaft die hiefür geeignete Richtung erwecken und das nöthige Handgeschick bilden, so ist es der dritte Stand, dem vorzugsweise die großen Maler angehören.

Außerdem bedarf als äußerer Förderung die Malerei hauptsächlich des Reichthums. Mag sie für die Kirche oder für Laien arbeiten, sie bleibt, dem Zwang der Bedürfnisse gegenüber, eine Pracht des Ueberflusses, ein Schmuck des Luxus. In Zeiten aber, in denen nicht die Ueberbildung wieder zu einer zweiten civilisirten Barbarei zurückführt, sondern das gediegene Interesse für alles Echte überall noch lebendig ist, ertheilt der gesicherte Reichthum jene Liberalität und theoretische Offenheit, welche sich

auch das Heiligste auszuzieren, das unergründlich Tiefste den Sinnen entgegen zu bringen liebt, und sich was sonst nur der practischen Befriedigung und trüben Bedürftigkeit dient, zum heitern Genuß der Schönheit zu erheben freut. Allerdings fehlt es schon vor der Blüthezeit der Städte weder den Fürsten, Herrn und einzelnen Rittern noch den Klöstern an Reichthum. Sie haben ihn jedoch für andere Unternehmungen, für die Kreuzzüge, für Privatfehden, Hoffeste, Turniere, schöne Rosse, Rüstungen, reiche Kleider und Edelgesteine oder für rein religiöse Zwecke anzuwenden. In den Städten erhält der Clerus eine andere Stellung. Hier sind die Kirchen dem zuströmenden Volke dauernd geöffnet, und die Geistlichkeit, bei dieser Berührung mit der Welt, umgiebt den Gottesdienst gern mit dem religiösen Weltglanz der Kunst, so daß auch die Künstler ihrerseits, je weniger sie ausschließlich für die Priesterschaft thätig sind, um so weniger selbst in ihren kirchlichen Werken dem Ausdruck des nationalen Lebens und Treibens den Zutritt versperren. Den Bürgern aber verschaffen die stets begüterteren Gewerke und der Flor des Handels, der sich bis nach dem Orient hinerstreckt, die äußere Möglichkeit, auch aus ihren Mitteln Kirchen und Capellen, Rathhäuser und Palläste durch Meisterwerke der Malerei weltlich zu heiligen, oder sich selber abconterfeit zu sehn, und dieselbe Blüthe der Städte gewährt den Fürsten und Großen gleichfalls außer den Mitteln noch die Lust zu der vereinten Verherrlichung der Religion und Schönheit. Anfangs ist diese Liebe wie die Kunst selber eine Sache der Frömmigkeit. Mehr und mehr aber will der Katholicismus in seinem eigenen Cultus zu den Sinnen sprechen, und sucht selber verweltlicht durch majestätische Pracht seine Herrschaft zu verkündigen und zu verstärken. So löst sich denn auch die Malerei in steigendem Grade von ihrer religiösen Demuth los, und macht den Altar mehr zum Schauplatz, als zum Sinn und Zweck ihrer Werke, bis die Religion, weil sie sich ganz in's Innre zurückzieht, weder die Stoffe noch das Local darbietet, und die nun doppelt befreite Kunst das für sich schon genügende weltliche Leben an das Licht treten läßt.

Zu all diesen Verhältnissen kommt drittens noch der Umstand hinzu, daß die lebendige Kenntniß und Wissenschaft nicht in den Klöstern ihre Wirksamkeit findet. Schon im früheren Mittelalter hatten die weltlichen Machthaber, wie Carl der Große und Alfred, in ihren Reichen die gelehrtesten Männer herangezogen, Schulen gestiftet, den Unterricht organisirt, und wenn auch zum Theil, was sie verbreitet hatten, durch die kirchlichen und politischen Kämpfe der Zeit wieder unterging, so entstand doch vom eilften und mehr noch vom zwölften Jahrhundert ab in den Städten nunmehr ein dauernderes Local für den neuen Umschwung der Gedanken und realen Wissenschaften. Frankreich wird der Sammelplatz der Philosophie, deren ritterliche Tapferkeit und Siegerehre des Denkens die selbstständige Forschung auf eigene Füße zu stellen anfängt, und Italien, wo die Kenntniß des römischen Rechts zu keiner Zeit gänzlich erloschen war, bleibt das Land der Rechtsschulen. Besonders diese Studien des bürgerlichen Rechts bringen, im zwölften Jahrhundert schon zu erneuter Thätigkeit angeregt, das mittelaltrige Städteleben den Vorstellungen des Alterthums näher, und thun dadurch für die Bildung im eigentlich Menschlichen mehr, als die religiöse Zurückgezogenheit der Klöster und die abentheuernde Ritterschaft zu leisten irgend im Stande waren. Der allgemeinere Act aber, der den Städten den Vorzug giebt, ist die Stiftung und das Emporkommen der Universitäten; zunächst freilich für Italien, Frankreich, England wichtiger als für Deutschland, welches das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch in Kenntniß und Gelehrsamkeit im Ganzen zurückstehn muß.

So schließt sich denn das Aufleben und die Nachbildung der alten Litteratur, Plastik und Baukunst gleichfalls mit der Regsamkeit der Städte zusammen. Auch hierin gebührt den Italienern nicht nur der unbestreitbare Vortritt, sondern sie bringen ebensosehr durch nicht mehr gestörte Fortentwicklung schon mit dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts in Poesie und Baukunst, Sculptur und Malerei zu solch einer Freiheit und Größe,

Kühnheit, Pracht, Gewalt und Grazie geistiger Erfindung und vollendeter Ausführung vor, daß sie künstlerisch zu den neuen Griechen und Römern werden, welche allen übrigen Völkern, wenn deren eigene Bildung nicht mehr genügt, als unerreichtes Musterbild gelten.

Ist nun in dieser Weise für alles, was der Malerei unserer Periode den Anstoß geben kann, das Leben der Städte die wesentliche Voraussetzung, so ist hiemit zugleich die Thatsache erklärt, daß die Blüthezeit dieser Epoche sich erst von der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Schluß des siebenzehnten entfaltet, statt mit der früheren Wichtigkeit der Klöster und des Ritterthums Hand in Hand zu gehn. Denn in Rücksicht auf die historische Folge der obenerwähnten Bildungsmittel unterwirft sich die klösterliche Strenge zuerst die Widerspenstigkeit der menschlichen Natur, und widmet Jahrhunderte lang die beschauliche Muße auch dem Unterricht und der Erhaltung litterarischer Schätze. Dann erst gewinnt das weltliche und geistliche Ritterthum seinen vollen Inhalt und Glanz. Die Städte aber können erst nach den Kreuzzügen zu freier Thätigkeit und Bildung gelangen. Dem früheren Mittelalter war die Aufgabe gestellt, einerseits das Gebäude der katholischen Kirche bis zur Spitze hin auszubauen, die Geistlichkeit fest von den Laien zu trennen und gegen die Herrschaft der Fürsten zu verselbstständigen, andererseits im Weltlichen Grundbesitz und Macht durch das Lehnrecht zu ordnen; die geistige Obergewalt über alle Völker jedoch dem Pabstthum zu sichern. Die Kirche nun, die selber in dem dahin geschiedenen leiblichen Dasein Christi und in der Tradition seines Geistes wurzelt, weiß als gemeinsame Bußethat und Heiligung für die gesammte Christenheit nichts anderes, als Kaiser, Könige und Vasallen, Ritter und Hörige nach dem Grabe auszusenden, darinnen Christus gelegen. Den sie suchten aber, war auferstanden, und ihm nach sollte Jeder nicht nur auferstehen in religiösem Glauben und Gottesdienst, sondern in Weltdienst und Befreiung alles Menschlichen vom Drucke der Rohheit und der Scheidung in Priester und

Laien, in Herren und Knechte. Nicht das eingesunkene Kreuz und Grab der Vergangenheit war es mehr, was nach der Rückkehr von der großen Wallfahrt die Völker zu finden hatten. Den kirchlichen und weltlichen Mängeln der eigenen Wirklichkeit galt der nicht mehr abentheuernde Kreuzzug; die allseitig bildende Arbeit des Geistes und der Hand war das befreiende Kreuz, das neu zu errichten Noth that; was aber bisher mit alleiniger Macht und Gültigkeit geherrscht hatte, mußte zu dem großen Grabe werden, aus welchem der Mensch verjüngt erstehen, und wenn auch irdisch und weltlich, dennoch leben und wirken sollte im wahren Sinne und Willen Gottes. Erst das Hervortreten dieser Richtung giebt im Mittelalter den rechten Zeitpunkt für die wachsende Kraft der Städte, und macht deren eigentliche Bedeutung aus.

Wie bisher die Ritterlichkeit, so gewähren jetzt der Fleiß und die Ehrsamkeit in Familie, Gewerk und städtischem Eigenthum Ehre und Ansehn; die fahrenden Abentheuer weichen in steigendem Grade der berechnenden Kühnheit des Handels in Landverkehr und Wagnissen zur See; die ritterlichen Ordensregeln und Gesetze der Etiquette vertiefen sich zum bürgerlichen Recht, zur Rechtlichkeit und städtischen Sitte; der Reichthum der Geburt wird zum Reichthume des Erwerbs, der Ruhm der Waffen zum Ruhme der Gelehrsamkeit und Wissenschaft. Und da die gewerbliche Freiheit der Bürger in ihrem Zusammentreten, Aufnehmen und Ausschließen, da das Erringen, Ausbilden und Vertheidigen ihrer Verfassungen und Privilegien, gleich den Rechten des Denkens und Siegen der Erkenntniß meist nur im Gegensatze der fürstlichen Gewalt oder kirchlichen Herrschaft durchzufechten sind, so ist es dieser städtische Boden hauptsächlich, auf welchem Muth, Kraft und Frische des Sinns den Schauplatz für neue Gedanken und durchgreifende Erfindungen suchen.

Dreizehnte Vorlesung.

Wir wollen endlich zu den mannichfachen Vortheilen übergehn, welche für die Malerei aus dem Emporblühn der Städte erwachsen können.

Die Grundform aller mittelaltrigen Lebensverhältnisse ist die Sonderung der verschiedenartigen Gebiete, und der corporative Zusammenhalt derer, welche durch gleiche Zwecke sich zu der ähnlichen Thätigkeit aufgefordert sehn. Die Hierarchie giebt hiefür das großartigste Beispiel, dem das Ritterthum folgt. Wahrhaft aber kommt das corporative Element erst in den Städten zu seiner Durchbildung, insofern es statt der allgemeinsten Unterschiede vielmehr die particularisirenden Kreise ergreift, Gemeine von Gemeine, Zunft von Zunft abtrennt, und durch diese Scheidung gerade jedem einzelnen Zweige sein individuelles Leben zutheilt. Auch die Kunst fügt sich dieser Form nicht nur ohne Störung ihrer Fortschritte, sondern zu einem noch nicht genugsam hervorgehobenen Gedeihn.

Wir müssen auch hier wieder von dem Handgeschick ausgehn, ohne dessen gründliche Einübung dem Maler jede sichere Basis für höhere Erfindung und freie Ausarbeitung fehlt. Die Tüchtigkeit im Handwerk aber will, bei aller Gunst angeborener Begabung, dennoch durch Zucht erworben, durch Resignation und Ausdauer zu unverlierbarer Gewohnheit ausgebildet und befestigt sein. Dieß ist es, was im Mittelalter auch für die Malerei zu großem Theil schon das Anschließen an die zünftige Form bewirkt. Die technischen Vortheile und Erfindungen werden dadurch, wie die Geschicklichkeit im zweckmäßigen Ge-

brauch derselben, zu einer ununterbrochenen Kette der Tradition, die sich von Meister auf Schüler überträgt, um in allem Aeußerlichen wenigstens jeden in seinem Kreise mit dem Nöthigen auszustatten. Keiner vermag außerhalb solcher Lehre als Meister dazustehn. Welche Förderung hierin liegt, können jetzt nur diejenigen deutschen Maler ganz mitempfinden, welche den glücklichsten Anlagen zum Trotz sich dennoch ihr ganzes Leben hindurch bei jedem neuen Werke immer von Neuem wieder schülerartig herumplagen müssen, weil ihre Jugend und Lernzeit in eine Epoche fiel, in welcher die technischen Ueberliefrungen einer gediegenen Praxis mehr oder weniger ausgestorben waren, so daß sie zu einem Tasten, Irrgehn und Experimentiren verurtheilt bleiben, das mit dem Mangel an fertiger Handhabung auch das Auge in Noth und Verwirrung bringt. An Unterricht im Zeichnen, in anatomischen Studien, in der Perspective und Optik, in der Lehre von der Gewandung und Composition, in Mythologie, Aesthetik und Geschichte der Kunst ist zwar auf Kunstacademieen und in sonstigen Anstalten keineswegs Mangel. Was hier aber den Schülern geboten wird, sind hauptsächlich allgemeine Gesetze und Lehren, die auch nur im Allgemeinen künstlerisch bilden können. Die individuelle und im engeren Sinne practische Erziehung zum wirklichen Malen umgekehrt bleibt ganz dem Zufalle überlassen. Sie fällt entweder dem bloßen Naturalismus oder der Auswahl eines bestimmten Ateliers anheim, in welchem bei uns der Meister, wie gesagt, statt der echten Technik, die er selber nicht besitzt, jetzt allzuoft nur seine eigene Erfahrung mehrfacher Fehlgriffe und halber Auskunftsmittel in einer Weise zu lehren genöthigt ist, durch welche nun auch die Hinwendung auf Natur und wirkliches Leben, und das Copiren berühmter Meisterwerke aus älteren Schulen, weil das Verständniß und die Durchübung des Handwerks abgeht, den besten Theil ihres Nutzens verlieren. Mit dieser Trennung eines höheren, mehr theoretischen Unterrichts von dem individuellen practischen, trifft dann noch in Rücksicht auf Inhalt und künstlerische Behandlung ein Cosmopolitismus zusammen, wie er je-

desmal einzutreten pflegt, wenn die Kunst einen weiten Kreislauf von Stoffen und Erfindungen beendigt hat, und nun eigentlich für nichts mehr volle Begeisterung übrig bleibt, obschon die einzelnen Künstler meinen, ihrer Originalität sei Alles und Jedes zugänglich und gemäß.

Von diesen Uebelständen sehen wir in unserer Epoche das gerade Gegentheil. Für den schweren Uebergang von allgemeiner Bildung zum eigenen Ausüben und Schaffen bedarf es noch keiner Brücke. Im lebendigen Entstehn und Fortentfalten der Kunst ist wie sie selber auch die Erziehung zu ihr durchaus lebendig. Sie geht noch ganz individuell in Einem Zuge vor sich. Der Schüler wird einem berühmten oder vertrauten Meister übergeben. Bei ihm lernt er bis zur geistigen Erfindung und freien Execution, durch Wort und That, Umgang, Dienst und Uebung alles, was dem Meister tradirt ist, oder was dieser mit vorwärts treibendem Genius selber neu gefunden und sich zu eigen gemacht hat. Das Beispiel der Praxis ist fast die einzige Theorie, das Sehn des Vortrefflichen, das Erfassen, Nachbilden mit Sinn und Hand der einwirkendste Unterricht, das Malerzimmer des Meisters die beste Academie, und unterweisende Schriften giebt es spät erst und wenige. Genügen aber für weiterstrebende Anlagen die erste Schule, der frühste Meister nicht, so hat in der nächsten Stadt oder in weiterer Ferne eine andere Schule, ein anderer Meister sich gleichen oder noch höheren Ruhm erworben. Obschon der Wechsel eine Klippe ist, ein reichbegabter, in der Kunst sichrer Charakter darf sich dem Einen und Anderen anschließen, und geben ihm diese gleichfalls nicht alles zur völligen Ausbildung seines Talents als Lehre und Muster Erforderliche, so wendet er sich einem Dritten zu, und läßt überhaupt im Laufe eines breiten Lebens das Beste und Größte auf sich einwirken, was aus Natur, Leben und Kunst mit seiner Individualität vereinbar ist.

Um aber das innere Sachverhältniß klar hervorzuheben, müssen wir noch folgenden Hauptpunkt in's Auge fassen.

Der Reichthum des Stoffs, den die Malerei in dieser Pe-

riode zu behandeln hat, ist schon berührt. Einer wie mannichfach individuellen Auffassung ist diese Fülle der Gegenstände fähig! Wie fest unterscheidend und wieder vermittelnd können Religion, Volkseigenthümlichkeit, Verfassung und sonstige Richtung im Leben, Clima und Witterung, besondere Künstlergabe, Reiselust, oder treues Verbleiben in der Heimath sich geltend machen. Zu Werken der Malerei nun ist im Beginn diese Breite noch nicht verwendet. Alles soll sich erst entwickeln. Entwickelung jedoch in wahrhaft geschichtlichem Sinne bedeutet nichts anderes, als das stufenweise Heraustreten, Fortschreiten, Vollenden dessen, was im Wesen der Sache selbst liegt, die sich entfalten soll. Hiefür ist zweierlei gleich nothwendig. Einerseits, daß jede irgend wichtige Seite für sich *gesondert* ihr Dasein gewinne; andrerseits, daß sich das einseitig Geschiedene, wenn es wirklich zusammengehört, aneinander ergänze, und durch dieß Einigen erst die eigentliche Totalität zum Vorschein bringe, die, gleichfalls individuell belebt, durch ihre Vollständigkeit doppelt erfreut. Der Zeit, dem Raume, den Individuen nach müssen sich jedoch in ihrem geschichtlichen Verlauf auch diese Thätigkeiten die eine von der anderen ablösen. Das Trennen geht theils dem Vermitteln voraus, theils macht neben einer bereits erreichten Vollendung ein weiteres Gebiet neue Sonderungen nothwendig. Erst innerhalb solcher Bewegung thut sich zugleich die Möglichkeit auf, alle die Kunstmittel zu finden und bis zur Spitze auszubilden, welche ich schon früher angeführt habe. Auch diese Kenntnisse, Vortheile und practischen Handgriffe erben sich als Tradition der Technik von Meister und Schüler fort, und gehören zuerst nur dieser oder jener besonderen Schule an, bis sie dann ebensosehr zum Gemeingut werden, und sich auch ihres Theils durch wechselseitige Vermittlungen vervollständigen. Doch in beiden Fällen können sie der Kunst nur wahrhaft frommen, wenn der zugleich eigenthümliche Sinn der einzelnen Meister sie bei ihrem Gebrauch durch individuelle Anwendung neu beseelt.

So geht die Entfaltung in jeder Rücksicht immer bereicherter, immer breiter vorwärts, bis der Stoff, wie die möglichen

Darstellungsarten und mit ihnen die ganze Summe des Talents und Genies erschöpft ist, welche einer bestimmten Periode nach Maaßgabe der besonderen Kunst zuzutheilen war. Doch nähere Beispiele werden am besten, was zu sagen ist, verdeutlichen. Zu den Scheidungen nach Seiten des Inhalts und der allgemeinen Auffassung gehören außer den Unterschieden des Katholicismus und Protestantismus, der religiösen Vertiefung und des lebendigen Ergreifens profaner Stoffe, zunächst schon einfache Größe der Erfindung oder realeres Aufnehmen der Wirklichkeit, Hinblick auf die Antike oder Genügen in der heimischen Umgebung, Hervorheben der Zeichnung und Gestalt, oder Vorwalten der Innigkeit der Empfindung, der Farbe u. s. f. So ragt Giotto mit seinen nächsten Zeitgenossen und Nachfolgern, mit Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna, Simone di Martino durch neu erfindende Energie hervor, während die Zeit des Filippo Lippi ohne die gleiche Kraft anfängt, sich mehr auf Nachbildung der Wirklichkeit und ihrer vorhandenen Gestalten und Charaktere zu legen. Den Venetianern wieder ist früh die Richtung auf die Lebenswärme des Colorits zu eigen, während andere die Vorzüge der plastischen Modelirung auf die Malerei zu übertragen versuchen. Am vielseitigsten aber in späteren Jahrhunderten sind es die holländischen Maler, von welchen jeder nur in bestimmten Kreisen und besonderer Auffassung seine Meisterschaft findet. Beispiele echter Zusammenfassung dagegen in unserer Epoche geben hauptsächlich Raphael und Rubens. Wer ist in reiner Schönheit der Form und Gruppirung größer als Raphael, der dennoch in empfindungstiefer Seele und Wahrheit des Ausdrucks ebensowenig, als im Colorite zurückbleibt. Rubens aber ist wirklich Titian, Paul Veronese, Correggio, Michel Angelo und Guido Reni, Breughel und Snyders, Italiener, Spanier und Niederländer, Anatom, Zeichner und malender Bildhauer in Einem. Wie sich jedoch auch solch eine reiche Totalität wieder zu neuen Trennungen auflöst, davon gewähren schon Raphael's und Rubens' Schüler die nöthige Anschauung, und für das Nebeneinanderstehn des Vermittelns in dem einen und Sonderns

in dem anderen Kreise ist es zureichend, von Rubens ab auf die meist gleichzeitigen Holländer, auf Rembrandt, Mierevelt, de Keyser und van der Helst, van Goyen und Ruisdaal, Adrian van Ostade, David de Heem und Gerard Dow zu blicken.

Beide Richtungen nun, das Sondern und Einigen, gehn in unserer Epoche aus jener lebendigen Art des Unterrichts hervor, die ich oben kurz angedeutet habe. Denn mag auch die eigentlich corporative Form sich nicht in ihrer Strenge erhalten, sondern wie es der frei entwickelten Kunst gebührt, einer loseren Verbindungsart weichen, so stellt doch unsere Epoche überhaupt erst in langsamen Fortschritten alle die Meisterwerke auf, aus welchen die spätere Zeit sich die Regeln und Gesetze abstrahirt hat, welche für das heutige academische Verfahren die Grundlage geben. Bei einem Verlaufe nämlich, der von Innen her durch die Natur der Sache unbewußt vorwärts drängt, entspringt auch das vielseitigste Zusammenfassen, statt aus theoretischer Absicht und wissenschaftlichem Unterricht, aus dem individuellen Genius allein. Falsches Nachbilden und unverstandenes Vermischen bleiben zwar gleichfalls nicht aus. Doch sind dieß entweder nur Irrthümer, wie sie niemals fehlen, wenn verschiedene Richtungen sich zu berühren anfangen, oder es liegt der richtige Trieb zu Grunde, die eigenen Mängel an fremden Vorzügen zu verbessern, und der ganzen Kunst mächtig zu werden. Von der Art z. B. ist der innere Zug, der die Niederländer zur Nachbildung der Italiener führt. Auch jener bekannte Eclecticismus ist hieher zu rechnen, in welchem die Carracci, nachdem die Zeit der großen italienischen Meister zu Manier, Unwahrheit und Affectation entartet, und das frische Volksleben verwelkt war, keine andere Hülfe wußten, als nach festen Regeln des Geschmacks das Studium der Antike, des Raphael, Titian, Correggio, Michel Angelo und die geistvolle Vermittlung alles Besten dieser Heroen zu empfehlen. Woraus denn in ihrer Schule, als hauptsächlichste Ausnahme unserer Periode, auch für den Unterricht ein Analogon und Vorbild der Lehrmethode zum Vorschein kommt, die sich in den modernen Kunstacademieen am universellsten aus-

gebildet hat. Doch immer mit dem wesentlichen Unterschiede, daß die Carracci selber im Practischen zu den tüchtigsten Meistern gehörten, und mit dem Prinzip und der Wirkung ihres Unterrichts für ihre Zeit selbst nur wieder, relativ wenigstens, als Abirrung zu betrachten sind. —

Das überwiegend durchgreifende aber in unserer Periode, das mit dem schönsten Erfolg gekrönt wird, bleibt jene bald enger bald weiter particularisirende Beschränkung, die sich mit steigender Freiheit organisch wie ein lebendiges Werk der Natur entfaltet, das auch nur aus dem Boden unter sich, der Luft, dem Licht um sich her die zusagende Nahrung zieht, und um so schöner emporwächst, je weniger es in fremde Erde verpflanzt wird. So nehmen die Italiener z. B. als auswärtiges Element nur die griechisch-römische Kunst in sich auf, die für sie am wenigsten als ausländisch gelten kann. Die Niederländer des sechszehnten Jahrhunderts impfen sich zwar die ihnen wenig verwandte italienische Schönheit ein, und auch die Holländer werden zu ihrer Zeit, die Landschaftsmaler besonders, dem nationalen Charakter theilweise ungetreu. Dafür sind jedoch einerseits bei den Holländern auch diese Renegaten die weniger gründlichen Meister, anderseits gelangt bei den Niederländern, was erst den Anschein bloßer Verirrung hat, zu einem wahrhaft künstlerischen Zweck und Ziel, als Rubens, statt die heimische Malerei in die italienische aufgehn zu lassen, die italienische umgekehrt nach den Niederlanden zurückbringt, und hier als selbsterworbenes Eigenthum ganz national ausprägt und verbreitet.

Diesem Begrenzen, Sondern, Ausschließen kommt nun sowohl das mittelaltrige Städteleben, als auch die Tiefe und Tüchtigkeit zu Gute, in welcher die Reformation theils in Deutschland sich geistig Bahn zu machen anfängt, theils in Holland später, aber dauernder zu nationaler Freiheit und Größe führt. Wir konnten zwar in der ersten Periode schon einen altrömischen und neueren byzantinischen Typus unterscheiden, Italiener, Franken, Deutsche, Engländer hatten ihre wechselnden Eigenthümlichkeiten, Mängel und Vorzüge; der Lauf der Jahr-

hunderte gab den Anblick des Sinkens und Steigens, der Erstarrung im Hergebrachten und des ersten Aufkeimens neuer Intentionen, — im Ganzen aber blieben die Unterschiede von ein und derselben unbeweglichen Grundanschauung gefesselt, und die Vor- und Rückschritte waren weniger der Kunst selber, als den äußerlich zurückhaltenden oder vortreibenden Verhältnissen zuzurechnen. Welch andere Zustände in der jetzigen Periode. Die stets mächtigeren Städte befähigen nicht nur in immer vollerem Grade zu jeder Art der Auffassung, sondern in Naturlocal und Verfassung, Gebräuchen, Sitten, Charakteren und Zwecken individuell abgeschlossen, nöthigen sie die in ihnen allein emporblühende Malerei bei aller Gediegenheit des Inhalts zu der ähnlichen Particularität, und beleben dieselbe zu der gleichen Energie.

Wir wollen als veranschaulichendes Beispiel nur Italien betrachten. Es ist in Stadtgebiete, theils Fürstenthümer, theils Republiken zerstückelt. Hier herrscht die Kirche und religiöse Innigkeit vor, dort Handel, Gewerk und bürgerliche Freiheit; hier waltet Kenntniß der Alten, Bildung und geläuterter Geschmack, dort Pracht, weltliche Größe, Kühnheit der Schiffahrt und Beherrschung des Meers; und das alles in Wechsel und Fortschritt regsam und naturgemäß. Früh schon hauptsächlich ragt Toscana, dem Weltverkehr offen, in Hügel und Thäler vielfach getheilt, die Selbstständigkeit kleiner Republiken begünstigend hervor. Das bürgerliche Florenz, — dem Adel und den Ghibellinen feind, partheisüchtig, vielbeweglich und vielbewegt, handelsmächtig, durch Gewerbfleiß reich, ernst im Politischen, im Leben heiter, in Poesie am frühsten gebildet, durch Bauten verschönt, in Gestalten schlank, voll Charakter, Ausdruck und Leichtigkeit, — wird ein Hauptpunkt auch der Malerei zur Zeit der Freiheit wie unter der langsam erschlichenen Herrschaft der kunstsinnigen, gelehrten, klugen Mediceer. Ebenso das politisch weniger rührige und factiöse, doch in ehrgeizloserem Gemeinsinn gediegene, und — von Handelsbetrieb abgeschnitten — in seiner Kunst kirchlichere Siena. Auch dem Meere zunächst, durch frühe Schiffahrt bereichert, Pisa; groß in Meisterwerken des erhebendsten, Dantegleichen

Ernstes; aber, in den Kriegen mit Genua bald gebrochen, und dann von Florenz, aller langjährigen Heldenschaft zum Trotz, zu zweien Malen unterjocht.

Im oberen Tiberthal zeichnen sich Fuligno, Spoleto, Perugia aus. Sie fallen jedoch, ohne wichtige politische Aufgabe der Rohheit kleiner Dynasten und räuberischer Gewaltthätigkeit lange preisgegeben, dem Kirchenstaate anheim, und wenden sich früh dem innern Leben in Religion und Glauben seelenvoll zu, das sich fast nur in Perugia durch Verflechtung in die Verhältnisse der nahen toscanischen Städte weltlich bereichert und vielseitiger bildet.

Rom selbst aber, der Sitz des päbstlichen Stuhls, die Hauptstadt des Kaiserreichs, erwacht, im eigentlichen Mittelalter ein Tummelplatz adlicher Factionen, nur vorübergehend zu republikanischem Aufschwung, und kann sich dauernd weder zu politischen noch zu Thaten der Malerei begeistern. Die großen Päbste Julius der zweite und Leo der zehnte machen es zwar, wie zum Centrum ihrer zugleich weltlichen Macht, auch zum Mittelpunkt italienischer bildender Kunst, Rom aber giebt auch in dieser Zeit nicht die Künstler, sondern nur die Anregung und das äußere Local.

Weniger noch ist in Neapel und Genua das öffentliche Leben für die Blüthe der Malerei geeignet. Neapel in der Form seiner Buchten, seiner Berge und Inseln, in Milde des Himmels, in Glanz, Duft und Farbenpracht ein Paradies der Wirklichkeit, war in Politik und Moral von jeher verächtlich und blieb in Litteratur und Kunst immer untergeordnet. Ueber die Genueser aber ruft Dante bereits sein Wehe aus, und in der That werfen sie sich auch ohne Unterlaß in blutigen Kämpfen des Adels umher, und können, bei dem Toben zügelloser Leidenschaften und dem überwiegenden Hang zu praktischem Genusse des Luxus und Reichthums, strengere Sitte, künstlerische Größe des Charakters und feinere Bildung nicht zur Herrschaft gelangen lassen.

Ein bei Weitem besseres Local schon bietet die Lombardei

und Romagna dar, obschon weniger der Sitz republikanischer Städte, als das Land der Ebene, mit der Obergewalt aristokratischen Grundbesitzes, und der Macht von Dynasten und Tyrannen. Im zwölften und dreizehnten Jahrhundert zwar entwickelt sich hier im Kampfe gegen die Hohenstaufen die Kraft freien Bürgerthums muthig und schnell, doch zu kurzer Blüthe, und für die Malerei noch zu wenig ausgebildet. Dann vom vierzehnten Jahrhundert ab wechseln die Städte nur in Dynastieen und Herrschaft der Tyrannen. Edle, gebildete Fürsten treten auf, immer jedoch folgen ihnen auch wieder Machthaber schlimmster Art. So bleiben Epochen der Kunst wie die Zeit der Mailändischen Schule des Leonardo da Vinci nicht aus, von einer in schlechthin heimischem Typus fortlaufenden Entfaltung aber wie zu Florenz, Siena, Venedig ist nicht zu reden. Auch fällt die Glanzzeit der Kunst, durch keine reiche Vergangenheit gründlich eingeleitet, meist in das Ende des funfzehnten und in's sechszehnte Jahrhundert, und besonders in der Lombardei läßt sich, statt der Individualität bestimmter Städte, mehr nur der Charakter ihrer Fürstenhäuser und Herrscher angeben. Außerdem wurden Venedig auf der einen, Mailand auf der anderen Seite zu mächtige Staaten, um nicht, was ihnen zunächst lag, an sich zu ziehn, was beiden gleich entfernt war, zum Zankapfel zu machen. Dagegen blieben in Mantua die Gonzaga aufrecht, die Este in Ferrara und suchten ihren Ruhm durch anmuthige Bildung des Umgangs und aufmunternde Liebe für Poesie und Kunst zu mehren. Bologna seinerseits, schon von dem zwölften Jahrhundert her durch Schulen berühmt, die Mutterstadt der Universitäten, verlor auch später diesen Rang nicht, so daß denn hier auch, als letzte Entwicklung der großen italienischen Meister, die academische Schule der Carracci aufstand, die durch Kunstregeln und gelehrten Fleiß das zu überbieten strebte, was in lebendiger Frische und eigenthümlicher Production sich bereits erschöpft hatte.

Die für Malerei wichtigste Stadt aber des ganzen oberen Italiens ist Venedig. Schon mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts erstarrt freilich der Staat zu unerschütterlich aristo-

kratischer Verfassung und opfert in egoistischer Größe, mit eiserner Consequenz nach Innen und Außen Alles und Jedes seinen politischen Zwecken auf, welche den eigenen Bürger in ebenso feste als enge Bande schlagen. Doch als Gegengewicht bleibt im Privatleben ein desto weiterer Spielraum ungehemmter Leidenschaft frei; das Volk ist ebenso beweglich, voll Lebensfülle und Mark, als der Staat geheimnißstumm, rasch und entschlossen; das Gewerk muß sich hier, wo Plätze und Straßen, ja selbst der frische, gesunde Lufthauch von dem widerstrebenden Meer und dem Sumpf der Lagunen erst sinnreich abzukämpfen ist, mit zwiefacher Ausdauer regen; Handel und Reichthum steigen wechselwirkend mit der immer unumschränkteren politischen Größe; die Pracht des Luxus selber wird patriotisch, und wie die besiegte Natur diese wundersam wirkliche Mährchenstadt großmüthig mit allen Reizen von Licht und Farbe schmückt, mit blitzendem Glanz belebt, mit Gluth durchlodert, so ist es auch an dieser Stelle vor Allem die Malerei, die drei Jahrhunderte hindurch nicht müde wird, es zur Ehre der Einen Stadt und des Einen Volks diesem Urbild des eigenen Lebens zuvorzuthun.

In Deutschland, Brabant, Flandern und Holland sehn wir die ähnliche Mannichfaltigkeit berühmter, den Wachsthum der Malerei bedingender Städte; theils von geistlichen Fürsten beherrscht, theils als freie Reichsstädte isolirt, oder sonst auch durch Privilegien, Verfassung, Gewerbfleiß, Handel und republikanischen Protestantismus reich, selbstständig und blühend. Sie bilden auch hier in dem Maaße den eigentlichen Kern, daß der geschichtliche Stufengang der bedeutendsten Malerschulen wiederum mit dem nacheinanderfolgenden Emporkommen städtischen Verkehrs, kräftiger Organisation und geordneter Freiheit zusammenfällt. Den Charakter der einzelnen Hauptorte zu bezeichnen, wird sich jedoch erst später die nähere Gelegenheit finden. Für jetzt bleiben noch andre Punkte zu erörtern übrig.

Wir gingen von den Vortheilen aus, welche der Malerei, im Unterschiede ihrer heutigen Tags getheilten Bildung auf Kunstacademieen und im Atelier besonderer Meister, aus dem

hier festeren, dort loseren Anschluß an die zünftige Form städtischer Gewerke entsprungen sind. Der Hauptvorzug war die gedrungene Lebendigkeit des Unterrichts, genährt durch das Auseinandertreten in die verschiedenartigsten Schulen, voll Kern und Gehalt, nicht nur durch Nationalität überhaupt, sondern durch den bestimmten Volkscharakter, die Schicksale, das Local der einzelnen Städte.

Die zweite Gunst nun gewährt unmittelbar die lebendige Wirklichkeit selber durch die poetische Frische des Sinnes und der Gestalten, in deren Mitte die Malerei sich gleich tüchtig und thätig großzieht. Denn das reichhaltigste Vorbild, dessen der Künstler in unserer Epoche bedarf, ist eben das eigene Volksleben, die heimathliche Natur. Aus ihnen schöpft er mit den Augen seiner aus derselben Gegenwart entsprungenen Schule, oder mit reicheren Intentionen das, was ihm zur Vervollständigung der überkommenen Technik und vorgefundenen Auffassungsweise nothwendig oder räthlich erscheint. Vermag er es mit durchdringendem Geist, mit glücklicher Hand, so kann er des besten Erfolgs und Beifalls gewiß sein. Das nämlich giebt für die Kunst den in ihrem sonstigen Dasein noch poetischen Tagen einen so hohen Werth, daß weder Künstler noch Beschauer, um zu Hervorbringung und Genuß zu gelangen, aus der Prosa her den mühsamen Umweg nöthig haben, der allzuleicht zum vergeblichen Irrwege wird. Das wirkliche Leben muß sich der Kunst nah ergreifbar entgegenheben. Nur dann ist diese in sich aus einem Guß, ungebrochen, ohne Störung durch fremdartige, ungeeignet oder gar nicht überwundene Elemente. Des erwähnten Vortheils gerade erfreut unsere Epoche sich in jeder Beziehung.

Erstens in Rücksicht der Individuen, die ihr die nächste oder weitere Umgebung vor Augen stellt; Bürger der Städte, Krieger, Handwerker, Fürsten, Dichter, Baumeister, Bildhauer, Bischöfe, Mönche, Weltgeistliche, Laienbrüder; alles in bunter Mannichfaltigkeit des Standes, Charakters, der Gestalt und Situationen. Das Leben der Städte hat das Rohe mehr und mehr abgethan, das verletzend Schroffe gerundet, ohne daß schon der feste Halt zum Schwanken gebracht, die angeborene Gesinnung

und Thatkraft abgeschwächt, und die selbstständige Eigenthümlichkeit durch gleichartige Bildung verdeckt, oder aus den gediegenen Sphären in das bloß Zufällige verwiesen wäre. Hierin vorzüglich ist das spätere Mittelalter wie alle Zeiten begünstigt, in welchen noch gesundes Mark im Gebein ist, das Blut der Leidenschaft vollauf in den Adern rinnt, Spannkraft die gestählten Sehnen, Tiefe das Gemüth, Aufschwung den Geist belebt, und ein unbeugsames Wollen die Stirn frei in die Höhe richtet; Epochen, die zwischen formell fertiger Bildung und formloser Barbarei in strotzender Lebensfülle mitten innestehn, und durch den mächtigen Gehalt, der nahe unter dem Boden der Gegenwart zu Tage liegt, zu einer Thätigkeit aufrufen, für deren Zwecke die nöthigen Organe bereit sind, oder durch Kampf, Erfolg und Mißlingen selber sich rührig bilden. Wenn in solchen Tagen die großen Interessen der Kirche und des Staats, der Freiheit und Macht, der Wissenschaft, der Kunst, der Leidenschaft und Sitte im Umgestalten begriffen sind, in Streit gerathen, und der Entscheidung entgegenstreben, dann erst wird das Leben lebendig, der Sinn groß, der Charakter im Guten und Schlimmen stark, die Arbeit ernst, der Genuß offen und froh. Viel ist gethan, mehr noch übrig. Aber die Gründlichkeit der Zeit läßt es weder zu Lahmheit und Stagnation, noch zu überstürzender Hast und taumelnder Bewegung kommen, sondern giebt allen Zuständen und Individuen die nöthige Muße sich zu gestalten und auszureifen.

Die mittelaltrige Particularisation bringt auch in Bezug hierauf eine gedoppelte Tüchtigkeit hervor. Mit besonderen Kreisen vermag sich der ganze Mensch zusammenzuschließen. In ihnen geboren, für sie erzogen, lebt er sich mit allen Sinnen und Kräften in sie hinein, und verwächst mit ihnen mit um so ungetheilterem Selbst, je weniger allgemein er für Vieles gebildet ist. In dem Gewohnten regt er sich frei; was er ist und kann prägt sich aus, ungehindert und völlig, beschränkt oft, ja bornirt, doch ohne Zerstreuung und moderne Versplittrung; partheisüchtig, factiös selbst, aber in corporativem Zusammenhange und

voll Gemeingeist. Dieß ertheilt bei der Neuheit der Zustände und dem sachlichen Gehalte, der sich herausdrängt, den Charakteren in ihrer Begrenzung den Kern, in der Leidenschaft die Gewalt, im Gemüthe die Innigkeit, und in Thaten die Ausdauer der Kraft, die stets nur denselben und immer den rechten Punkt trifft. Wird aber ungeduldigen Geistern ihr Schauplatz zu eng, gährt es und sprudelt's in ihrer Brust, so ist die Wirklichkeit noch nicht so durchgängig fest geordnet, daß nicht ein weiter Raum für neues Schaffen, Zerstören und Wiederbaun übrig bliebe. Kampf und Krieg entbrennt an allen Ecken und Enden; wen nach Abentheuern gelüstet, findet sie in den Städten, an den Höfen, auf den Schlachtfeldern, wie in stillen Klostermauern. Das private Leben der Bürger ist häuslich, die Ehe fest, die väterliche Gewalt durchgreifend, die Familienehre und Jungfräulichkeit streng bewacht; doch die bewegte Zeit verhängt auch über den Friedlichsten Schläge des Schicksals genug, und ist in Deutschland, in den Niederlanden die Gesinnung meist ehrenhaft, in Italien entflammt die Leidenschaft schnell zu List und Verwegenheit, und so giebt es selbst in dem verborgensten Gebiet Wechselfälle in Menge, die Ausdruck und Gestalt mannichfach durcharbeiten. Die gemeinsamen Interessen treten öffentlich hervor, die Aufzüge und Feste der Corporationen, die Hofhaltungen der Fürsten sind bunt und prunkvoll; Jeder will auch nach Außen seinem Beruf Ehre verschaffen, andre überbieten, und Pomp und Glanz selber werden zu einem Friedenskrieg des Luxus und Siege der Verschwendung. So breitet sich mit steigendem Reichthum das vielseitigste Leben aus. Bald in religiöser Tiefe ernst und gesammelt, bald in weltlicher Frische prächtig und bewegt, bald in Ausgelassenheit übermüthig, derb und naturfrei. Selbst die Mängel der Zeit kommen der Ausbildung fester Individuen zu Statten. Ich will kein Lobredner der Tage sein, in denen jede Nebenbuhlerschaft, jeder Zwist der Einzelnen und Familien, der Gewerke und Partheien zum Krieg wird, jeder in eigner Sache Kläger und Richter bleiben muß, weil das Schwerdt das Urtheil zu sprechen hat, Eifersucht zum Dolche

Haß zum Gift greift, und Kirchen und Klöster ein unantastbares Asyl bieten. In solchen Zeiten jedoch muß jedes Individuum für sich selber einstehn, mit eigenen Augen umherschaun, mit eigener Hand angreifen, sich schützen und retten. Die Schwäche findet kein Bollwerk, die Feigheit keinen Schild. Dieß giebt den Leidenschaften offenes Spiel, es führt zu Unordnung, bewaffnetem Hader und Blutvergießen, aber es erzieht freie Charaktere, voll Leben, Nachdruck und Individualität, wie der Maler sie nöthig hat. Polizei, Stadtgerichte, allseitige Industrie der Ordnung und des Friedens sind nützlich und unerläßlich. Gewiß. Für die Malerei aber werden sie niemals die Naturwerkstätte menschlicher Formen und Charaktere.

Nach dieser Seite läßt sich der Vorzug der früheren Jahrhunderte vollständig erst im Angesicht unsrer heutigen Gegenwart erkennen. Die wahren Interessen der Zeit sind noch jetzt ebenso groß und größer, die Richtungen weiter und tiefer, aber es ist als wenn mit dem Maaß ihrer Wichtigkeit und Ausdehnung die Individuen sich in umgekehrtem Verhältniß verkleinerten. Keines wird mehr ihr alleiniger Träger und ganzer Ausdruck; keines ist mit ihnen ohne Zwiespalt Eins. Im Gegentheil fällt es nur allzuoft in seine besondere Particularität und allgemeine Richtung auseinander. Oder es paßt zu Vielem, und vollständig zu nichts; es hat Talent, Entschlossenheit, Muth, die Sphäre aber, die ihm gemäß wäre, bleibt ihm versperrt, und es müht sich vergeblich ab, wo es nicht hingehört. Ich will in's Nähere nicht eingehn; es liegt vor Jedermanns Augen. Die allgemeine Bildung, die europäische sociale Höflichkeit, das encyclopädische Wissen und Kennen, die drängende Fülle der Interessen, die Flucht der Stunden und Zerstreutheit des Lebens binden den Menschen von seiner ausschließlichen Verkettung mit bestimmten Zweigen und Thätigkeiten erweiternd los. Nichts prägt sich mehr in seinem Typus energisch aus. Es ist ein Hin und Her von Hüben nach Drüben, ein Verwischen, Vermischen, Ausgleichen, ein Rühmen des Mittelmaaßes, ein Billigen und Begünstigen des Mittelmäßigen, ein Biegen und Fügen, Ver-

weichlichen und Schmeicheln, eine Furcht vor einseitiger Größe, vor Feuer der Bestimmtheit, vor Offenheit und Wahrheit, ein Verdecken, Bemänteln und Lügen, eine Eigenliebe ohne Eigenheit, eine Genußsucht ohne Genießen, ein Verflüchtigen und Abstrahiren, das aus Menschen und Dingen, Verhältnissen und Localitäten alles hinwegräumt, wodurch sie künstlerisch individuell, lebendig und schön werden könnten. Und wenn auch die ewig junge Natur noch ein Zufluchtsort bleibt, so raubt die Prosa doch, weil sie in allen anderen Gebieten die Poesie zerstört hat, den Sinn für die Auffassung auch dieses einzigen und letzten.

Dennoch ist selbst aus dem wirklichen Leben Schönheit und Poesie nicht gänzlich auszurotten. Es giebt immer noch Kreise, in welche diese Art der Bildung nicht eingedrungen ist. Gebirgsbewohner, Seefahrer, Bauern; die sogenannten unteren Stände überhaupt, welche der Mangel an vornehmer Bildung für die Kunst aufbewahrt, wenn nicht Noth und Gemeinheit jeden Ausdruck menschlicher Natur so in's Widerwärtige verkehrt haben, daß selbst der Scherz keine Ausbeute mehr zu erhaschen weiß. Auch unter den höheren Ständen, sind sie nicht ganz in bloße gesellige Leerheit und armselige Hoffahrt aufgegangen, oder vom niederschlagenden Druck der Arbeitslasten gebeugt, stehen immer noch einzelne Naturen aufrecht, und bilden sich zu anmuthigen oder großen Gestalten. Außerdem giebt es Völker, in denen zu viel Mark und Gediegenheit forterbt, als daß die moderne Kleinheit sie schon ganz sollte bezwingen können. Ich will nur England nennen. Auch die romanischen Völker sind nach vielen Seiten voll Character und Leben geblieben, am Rhein ist Bewegung und Lust, in Schwaben Humor, Tiefe und Gründlichkeit unvergänglicher zu Hause. Doch selbst hier wirft die moderne Bildung einen Schleier über, den der Künstler erst mühsam zu lüften hat, soll er von Angesicht zu Angesicht, was ihm nützen kann, schauen. Er lebt überhaupt, in Norddeutschland besonders, nicht in der gewohnten Umgebung des Echten mehr, sein Auge erzieht, seine Empfindung

nährt, seine Begeistrung erhebt sich nicht dauernd daran. Statt immer zu finden, muß er immer nur suchen; seine Phantasie wird nicht bevölkert, er kann nicht mächtig und ganz aus dem Vollen arbeiten. Was helfen ihm Regeln, Gipsabgüsse, Statuen und Bildergallerien, wenn ihn die eigene Gegenwart im Stiche läßt, aus deren einzig erquickendem Lebensquell er den tiefen Durst nach Gestalten und Farbe, Charakter und Ausdruck löschen müßte. Er ist übel berathen, der norddeutsche Maler.

Denn wie im Innern um ihn her, ist es auch im Aeußeren. Hat die von Jugend auf eingeübte Bildung eines bloß formellen Anstandes und socialen Benehmens die Kraft gewonnen, sich zwischen den Charakter und die Außenwelt mit der Fordrung zu stellen, das Individuum dürfe, statt seines eigenen Selbst, nur diese angewöhnten Formen herauskehren, dann ist auch jene für die Kunst so schädliche Heuchelei, jene sanctionirte Unwahrheit in vollem Schwange, welche auf der Oberfläche etwas Anderes, Allgemeineres, Bedeutungsloseres blicken läßt, als der Mensch seinem Innern nach ist. Und doch bleibt dieß immer noch nicht das Schlimmste. Die hergebrachte Convenienz aber mit allen ihren Vorurtheilen, ihren öden Lügen und vagen Formen hölt langsam auch nach Innen den Kern des Charakters aus. Damit erst ist die Zeit des schaalen Ausdrucks vollständig angebrochen. Nun kommen von allen Seiten die nichts sagenden Gesichter zum Vorschein, diese trostlosen Masken der Mode, diese kränkelnden Leidenschaften, dieser täuschende Schein von Jugend und Lust. Wie soll der Künstler die Unbefangenheit im Auffassen des Echten bewahren, wenn er, inmitten solcher Unwahrheit groß geworden, selbst in den Irrthum verfallen muß, nur diese für das Rechte zu halten, da er sie, wohin er sich wenden mag, vor sich sieht. Es gehört eine Energie der Reaction dazu, eine Ursprünglichkeit positiv umwandelnder Polemik, die von Wenigen zu fordern ist. Daß die Franzosen uns nach dieser Seite jetzt überragen, kann nicht in Verwundrung setzen. Um sie her bewegt sich noch vielfach in bunter Hast ein

bald fein graziöses, bald tumultuarisches Leben, und sie ergreifen es, wenn auch heftig oft mit erhitzter Wärme, doch wenigstens keck und lebendig. In den alten Katholicismus aber zurückzufallen, bei den Byzantinern zu Gaste zu gehn, sich in die griechischen Mythen mit gelehrter Phantasie zu vertiefen, das alte Testament in der lutherischen Uebersetzung zu lesen, kann letztlich nicht helfen, wenn die Gestalten der Wirklichkeit selber nicht mehr zu Hülfe eilen, und der Künstler eines und alles erfinden und machen soll.

Doch zurück zu dem erfreulicheren Blick in unsere Periode der Vergangenheit. In ihr hat das Individuum noch lebenslang den naiven Muth, sich mit seinem Charakter bloßzustellen. Was Innen vorgeht, verschwindet und bleibt, wechselt oder fest ist, alles trägt sich in Physiognomie, Stellung, Bewegung hinüber. Der Geist führt noch kein für sich selbstständiges Dasein, er schämt sich des Ausdrucks noch nicht, den die Natur schon der Seele zutheilt, sondern gönnt dem Körper die Ehre, sein ungetrübter Seelenspiegel zu sein. Und zieht sich das Gemüth in die innersten Tiefen zurück, so ist diese Zurückgezogenheit doch nicht so spröde, sich im Aeußern verläugnen zu wollen. Der Körper seinerseits aber ist bereits durchgebildet genug, um den Ausdruck getreulich wiederzugeben, den er von Innen empfängt. Je inniger nun das Gemüth, je fester der Charakter, je kerniger, ja steiniger die Individualität, je unbefangener, gewaltiger die Empfindung, um desto reiner, voller und nachdrücklicher wird auch der ganze Habitus des äußeren Menschen werden. Hinterhaltige Schlauheit, verschmitzte Heuchelei sind gleichfalls anzutreffen, aber die Verstellung macht nicht, wie die moderne Bildung es fordert, den formellen Grundtypus aus. Sie ist nur selbst wieder durch bestimmte Charakterrichtung vereinzelt zur zweiten Natur geworden. Offenheit im Guten und Schlimmen, durchschlagende Leidenschaft sind die eigentliche Norm. Durch sie allein gewinnt der Ausdruck jene innere und äußere Treue, deren der Künstler zu seinen Studien bedarf, will er Menschen, wirkliche, ganze, lebendige Menschen, statt allgemeiner Abstrac-

tionen der Stimmung, des Charakters und der Leidenschaft malen. Wie glücklich, wenn sich ihm, wohin er blickt, solche Wahrheit vor Augen stellt. Der Sinn, sie zu fassen, ist ihm wie den Gestalten selbst, die sie darbieten, mehr oder minder von Hause aus eingepflanzt, und dadurch schon die halbe Arbeit gethan. Ueberall kann er die unerfindbarsten Motive entnehmen. Genügt ihm aber nicht, was er sieht, so braucht er nur zu ergänzen, zurecht zu rücken, in Einklang zu bringen, und das Gewünschte steht vor ihm. Und damit ist nicht etwa für die Erfindung der nöthige Umkreis verengt. Wer die Aufgabe der Malerei in Conceptionen sucht, die nirgend ihr reales Gegenbild haben, der ruft dem Maler nur zu, das wache Auge zu schließen, und im Traume nach Schatten zu greifen, oder jenen künstlerischen Idealen nachzugehn, die in Form, Gestalt und Ausdruck um so viel gerade unter das wirkliche Leben zu stellen sind, als ihre erlogne Vollendung sie über dasselbe hinausheben soll. Die Malerei muß um jeden Preis diese blutlosen, individualitätsleeren Schemen von sich weisen. Wenn sie dagegen, was in der sonstigen Wirklichkeit zerstreut liegt, oder unabgeschlossen mit anderen Erscheinungen verflochten ist, sammelt und abrundet, wenn sie das Innere, wo es verhüllt bleibt, hervorlockt, das Bedeutungslose beseitigt und ersetzt, und jede Gestalt, jede Färbung, die sie benutzen darf, ganz nur zum Ausdrucke dessen macht, was dieselbe der bestimmten Kunstaufgabe nach darstellen soll, so ist damit ihr Hauptgeschäft schon vollendet. Es giebt eine Poesie der vorhandenen Welt, die für die Erfindungen der Tragik und des Humors, der plastischen Schönheit und malerischen Beseelung nur immer das volle Ergreifen, echte Verwenden und Ausgestalten zu jener frei auf sich selbst beruhenden Uebereinstimmung übrig läßt, durch welche die Kunst zur Kunst wird. Keiner hat dieß wirksamer empfunden, als gerade die Heroen unserer Periode. Für das tiefere Verständniß ihrer Zeit eröffnen sie uns den Blick in demselben Grade als für den Genuß der Kunst.

Vierzehnte Vorlesung.

Wenn es auch dem Stoffe nach nicht jedesmal das reale Volksleben ist, welches die Meister unsrer Epoche in seinen vorhandenen Zuständen schildern wollen, so bleibt dennoch ihr Hauptstreben darauf gerichtet, selbst bei fernab liegenden, religiösen, mythologischen und historischen Scenen, bald mehr bald weniger, die eigene Wirklichkeit zu der Form zu machen, in welcher sich die Vorgänge lebendig vor Augen stellen. In Physiognomieen und Charakteren durchgängig fast; in Costum, Geräthschaften, architektonischer und landschaftlicher Umgebung mindestens zum größeren Theil. Dieß ist ein Punkt, den wir gleichfalls nicht ohne Berücksichtigung können bei Seite lassen. Denn die heutige Ansicht legt dem Maler die schlechthin entgegengesetzte Pflicht möglich genauster historischer Treue auf. Besonders seit den letzten Jahrzehnden. Diese Strenge ist unbequem, und in den meisten Fällen selbst hinderlich, aber sie bleibt dennoch in demselben Grade gerecht, in welchem sie für die früheren Jahrhunderte ungerecht und am falschen Orte sein würde.

Wir stehn mit unserer Kenntniß, Bildung und Einsicht auf einem Gipfel, von welchem aus wir die ganze Vergangenheit überschauen können und müssen. Der Orient, Griechenland, Rom, das Mittelalter, die Reformation und moderne Zeit breiten sich mit ihrer Religion, Litteratur und Kunst, ihren Thaten, ihrem Leben wie ein universelles Panorama vor uns aus, das wir mit universellem Sinn für die Eigenthümlichkeit jedes Volkes, jeder Epoche, jedes Charakters auffassen sollen. In dieser

Weise sich in die Vergangenheit zu vertiefen, ihr die innerste Bedeutung ihres Daseins abzufragen, das Erstorbene durch Wissenschaft zu erwecken, das Verschwundene durch die Kunst zu erneuen, und die Gegenwart so zur nachlebenden, mitempfindenden Mnemosyne aller Vergangenheit zu machen, das ist nach dieser Seite hin die erquickende Greisesarbeit unserer Zeit, der sich ihre besten Jugendkräfte, will sie rückwärts blicken, zu widmen haben. Dann ergeht aber auch an den Maler die Forderung, uns im Innern und Aeußern, wenn er Thaten und Zustände abgeschiedener Völker in's Leben ruft, statt seiner Zeit das Vergangene selbst in dessen eigenster Bedeutung und Form vor die Anschauung zu bringen. An praesentem Interesse braucht es darum noch nicht gänzlich zu gebrechen. Denn theils ist eben dieß allseitige Umherblicken, diese welthistorische und zugleich specialgeschichtliche Theilnahme ein Grundzug der Gegenwart, theils bleibt von Seiten des Künstlers das Heutige und Neue seines Werks die Selbstaufopfrung, die zu dem tiefen Hineinleben in das Fremde und Ferne unerläßlich wird, das Wiedererfinden, das zu einer so vollendeten Reproduction gehört. Die Aufgabe aber, die hiermit der Malerei gestellt wird, ist für sie unlösbarer als für die Poesie. Charaktere, Situationen, Leidenschaften, Clima, Local, Sitten und Gebräuche lassen sich bei Weitem leichter für die innere Anschauung versinnlichen, als für die äußere, zu deren vollen Befriedigung der Maler das selbst vollständig real zu verkörpern hat, was er niemals erblickt, wovon er sich überhaupt im Allgemeinen und Einzelnen oft nur eine gelehrte Vorstellung verschaffen kann. Die Gelehrsamkeit aber, soll der Uebergang von dem bloßen Wissen und Kennen zum wahren Schauen und wirklichen Schaffen nicht uneröffnet bleiben, erheischt eine zwiefache Macht der Phantasie, und doch ist gerade jetzt leider der erlahmenden Erfindung meist nur ein geringfügig einfaches Maaß der Kraft zugetheilt. Durch diese ganze Stellung entfremdet sich zugleich die Malerei dem öffentlichen Volksleben mehr und mehr. Sie wird eine isolirte Sache der Bildung. Denn auch zu dem eigentlichen Genießen bedarf

es dann einer ebensoweit reichenden gelehrten Kenntniß. Wir sehen zwar Verbildete und Bildungslose sich in hellen Haufen bestimmten Darstellungsarten des Mittelalters und der biblischen Geschichte mit enthusiastischer Vorliebe zukehren, dafür ist aber auch in diesen bekannten Gemälden am allerwenigsten der innerste Geist der vergangenen Zeiten, sondern statt dessen nur in äußerlich fremdem Gewande die eigene moderne Halbheit und wohlgefällige Schwäche getroffen. Das umgehängte Kleid ist nur ein erbärmlicher Selbstbetrug. Und doch bei Vergangenem wie bei Heutigem muß sich der unglückliche Maler am häufigsten mit Recht scheuen, die baare Gegenwart in ihrer eigenen Umgebung zu zeigen. Es ergeht ihm mit Kleidung, Geräth, Baulichkeiten und anderen Außendingen ganz ebenso wie mit den Individuen und Charakteren.

Daß unser heutiger Anzug, — Bauernkleider, Gebirgstrachten, Bettelbubenlumpen und dergleichen mehr abgerechnet, — unmalerisch sei, ist jetzt schon zum Vorurtheil geworden. Und in der That, fast möchte man ihm Perücke, Stahldegen, Reifrock und Sammetfrack mit Gold- und Silberstickereien vorziehn. Mit den Frauenkleidern sieht es zwar weniger arg aus; Bänder und Spitzen, Puffen und Falten, das Nackte des Halses, der Arme, des Rückens, Haarputz, Schmuck und Juwelen bringen mindestens Mannichfaltigkeit herein. Im Ganzen jedoch muß auch hier der Maler bei dem steten Wechsel oft ausschweifender Moden viel umdichten und eine durchgebildete Anschauung von dem wahrhaft Ausdrucksreichen der menschlichen Formen und Stellungen hinzubringen, ehe er jeden Mißklang zu vermeiden im Stande ist. Auch fehlt es ihm in den höheren Ständen an nationalen Trachten, nnd jene schöne Gabe, bei aller strengen Befolgung der Tagesmode dennoch in Anzug, Farbenwahl und Schnitt so individuell zu erscheinen, daß auch die Kleidung zum Ausdrucke des Charakters wird, findet sich bei uns wenigstens selbst unter Frauen höchst selten. Außer in Portraits sehn wir deshalb die heutige Tracht nicht mit Unrecht nur da verwendet, wo der gegebene Stoff keinen anderen Ausweg mehr offen läßt.

Orientalisches, griechisches, römisches, mittelaltriges Costum ist immer bei Weitem wirksamer. Um somehr, als die Prosa der Gegenwart auch sonst schon dem Gegenstande nach den Künstler in die alte Welt oder das Mittelalter zurückführt. Da muß er sich nun einerseits selbst im günstigeren Falle mit Statuen, Kupferwerken, Bildergallerieen und Rüstkammern begnügen, oder das Theater als letztes Auskunftsmittel wählen. Studien nach Kupfern aber, Gemälden, alten Waffen und drappirten Gliedergruppen können den frisch ergreifenden Blick in die nächste Umgebung, auf Nachbarn und Freunde, auf die Bürger und Kriegerhaufen, Fürsten und Großen der eigenen Stadt nur schwach ersetzen. Und das Theater ist noch precärer. Denn was auf der Bühne schon kunstwahr und natürlich erscheint, bleibt meist im Bilde noch in dem theatralischen Schwanken zwischen künstlicher Lüge und offener Prosa der gemeinen Wirklichkeit. Ein eminenter Genius wird allerdings durch die angeborene Kraft lebendiger Charakteristik und durch die Zauber der Färbung noch schlimmere Hindernisse bewältigen; dieser gesammte Zustand aber, statt große Genien in wunderbarer Folge hervorzurufen, läßt sie nur einsam ans Licht treten, und mühsam sich emporringen. Oder sie lassen sich mit der Vergangenheit wenig ein, und ergreifen lieber mit festem Blick, was noch in ihrer Gegenwart durch seine innere Poesie und malerische Form und Farbe den echten Künstler begeistern kann. Ist er dagegen anderen Sinns und findet in dem Widerstreben der prosaischen Außengestalt seiner Zeit nur einen neuen herausfordernden Reiz, so mag er sich hüten. Er muß sich schon zu einem großen Maler gebildet haben, bevor er sich zu dem vollen Siege Hoffnung machen darf, und wenn ihm auch das Möglichste gelingt, wird sein Werk dennoch, statt ursprüngliche Poesie zu bieten, mehr nur den relativeren Genuß gewähren, den überwundene Schwierigkeiten zu geben im Stande sind. Als Beispiel kann Roqueplan's Ball in dem großen Pariser Opernsaal gelten; ein Meisterwurf, in dessen Gefahr nicht zu scheitern es eines Künstlers von so gereifter Erfahrung, so freier Virtuosität und durchgeübtem Colo-

rit bedurfte. Mit einem Worte, der Maler, selbst bei angeborenem Talent, kann heutigen Tags nach dieser Seite nicht schon durch den Anblick seiner Umgebung, sondern immer nur trotz dieser Anschauungen zum Maler werden. Hauptsächlich der deutsche Künstler, wenn er in Städten wie Berlin, Darmstadt, Düsseldorf aufwächst. Mit der Kleidung wetteifern besonders in prosaischer Nüchternheit auch die täglichen Geräthschaften und die moderne Architektur. Was wir an Waffen und kriegerischem Schmuck, an Zimmergeräth, Schränken, Tischen, Stühlen u. s. f. bedürfen, das ist zur Zeit alles Sache einer mechanischen Fabrication, in welcher nirgend die individuelle Erfindung und lebendige Hand, sondern nur die todte Maschinenarbeit und wechselnde Mode sichtbar wird. Und wie leer sind in malerischer Rücksicht die Modeformen der letzten fünfzig Jahre. Meist elegant und von sogenannt bestem Geschmack, d. h. den Alten nachgezeichnet und den veränderten Bedürfnissen angepaßt, aber wie innerlich arm und äußerlich knapp, schmucklos, ohne eigenen Charakter, kleinlich und ermüdend. Selbst die gezwungene Imperatorenpracht des großen Kaisers macht hievon kaum eine Ausnahme. Wie sind die chinesischen, japanischen und türkischen Muster, wie ist der Perückenstyl, überhaupt alles, was man in Kunstacademieen und höheren Handwerksschulen noch heute geschmacklos schilt, über jeden Vergleich hinaus malerischer als diese erfindungshohle Nachbildung, die sich aller Nationalität, aller Mannichfaltigkeit und Breite des Reichthums ledig zeigt. Die Malerei ist nun ein für allemal die abgesagteste Feindin dieses guten Geschmacks, mag er die kalte Einfachheit seiner regelrichtigen Linien auch noch so verzierlichen. Ihr ist nur wohl mitten im individuellen, bunten oder großartigen Leben. Wenn sie auf Färbung losgeht vornehmlich kümmert sich ihre Schönheit im mindesten nicht um das, was die falsche Gelehrsamkeit sich aus den Alten herauslernt. Und nun gar erst die moderne Architektur! Ich sollte ganz von ihr schweigen, denn sie wird von Alt und Jung höchlich bewundert. Wer sie aber mit dem Auge des Malers genießen soll, wendet den Blick beleidigt von ihr ab.

Hat es wohl zu irgend einer Zeit etwas Physiognomieloseres, Kahleres und doch Pretiöseres gegeben, als diese langweiligen neuen Wohngebäude, diese ausgeklärten Plätze und Straßen, diese Predigthäuser, nicht Tempel, nicht Kirchen, weder alt noch neu, diese Mauernwürfel, scheinbar ohne Dach und Fach, dieses gesammte kostspielige Steinwerk mit den wenigen todten Baugedanken in dem öden Körper und ausdruckslosen Antlitz, die ihre monotone Leerheit vergeblich aufputzen mit all den koquettirenden Zierathen und gefälligen Kleinigkeiten. Ueberall Decoration und nirgend ein Gebäude individuell herausgeboren aus dem Bedürfniß und Boden, für den es bestimmt ist, geeignet für Clima und Witterung, charakteristisch für das, was sich darinnen regen und bewegen soll. Ueberall Erinnrungen aus alten Zeiten, aber diese Erinnrungen wie ausgelebt; wie phantasiearm nur das allgemeinste Prinzip ohne Ernst, Erhebung, Anmuth und Grazie auswendig wiederholt! Ueberall Uebersetzungen aus der Bausprache fremder Länder, doch in die eigene Muttersprache wie kühl und begeistrungslos übertragen! — Wer die eigentliche Erlahmung der deutschen neuesten Kunst will am einfachsten vor sich sehn, braucht sich nur recht mit Leib und Seele in derartige Gebäude hineinzuschaun. Es ist eine unerquickliche Anstrengung, aber sie gewährt den Vortheil tiefer Lehren. Ich will jedoch hier nur die eine Thatsache herausziehn: der jugendschöne Raphael, der farbenglühende, weise Titian, der prächtige Paul Veronese, der wundertiefe Eyck, der innige Hemling, der männliche deutsche Dürer, der kühne Rubens, Keiner von allen, sollte er das leisten, wozu er durch seine Umgebung angefeuert ward, hat unter solchen Gebäuden groß werden, und vor und in ihnen die heutige Kleidung, das heutige Geräth von Jugend auf sehn dürfen.

Es verhält sich in den Gemälden selbst mit all diesem Außenwerk wie mit dem Rahmen, der das Bild, wenn es beendigt ist, einschließen soll. In welchem Grade ein unmalerischer Rahmen der vollen Wirkung Abbruch thut, davon haben noch immer selbst unter den Malern zu Wenige die rechte Vorstellung. Sie

hätten es sonst zu keiner Zeit dulden können, daß die Kleinode der ersten Coloristen eintönig in jene geradlinigt architektonischen Leisten gefaßt wurden, die, seien sie noch so breit, und ihre Hohlkehlen noch so tief, doch mit ihren antiken Verzierungen bei aller Ueberladung malerisch nüchtern bleiben. Noch jetzt sieht man hochgestellte Künstler, die auf echten Geschmack den größten Anspruch machen, jene ausgeschweiften Linien, jene unschuldigen Blumen- und Blätter-Schnörkel, jene Muscheln und Schnecken, jene ganze Rahmenausschmückung, die im sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert ihre Blüthezeit feierte, als barock beseitigen. Und doch — dieses arme geschmähte Schnitzwerk, mit lebendiger Hand kunstvoll gefertigt, wie malerisch ist es durch seine bunte, immer neu erfundene Form, seine tiefen Schatten, schwankenden Lichter und Reflexe, seine sorglose Freiheit, in der es sich hinrankt, zu Knäufen rundet und windet, hier vorspringt, dort zurücktritt; stets nach dem Charakter des Bildes in Farbe und Form verschieden; bald massigter, bald leichter, prächtig und lustig, einfach und ernst; im Ganzen noch immer symmetrisch, im Einzelnen regelloser nach Laune und Glück; wie zusammengewachsen mit dem Werk, für das es gearbeitet; architekturwidrig im Sinne der Alten, aber dann gerade für ein Coloristenauge erst passend und erfreulich. Auch hierin sind die Franzosen wieder den rechten Weg vorausgegangen, indem sie den sogenannten Barockgeschmack für Gemälderahmen zu neuen Ehren erhoben haben. Sollte aber Genügendes gethan werden, so müßten die Maler selbst in dieser Richtung von Neuem erfinden, und bei uns nicht den Handwerkern überlassen, was bei uns das Handwerk nicht leisten kann.

Die Malerei des Mittelalters und der nächstfolgenden Jahrhunderte nimmt eine schlechthin entgegengesetzte Stellung ein. Es läßt sich zwar nicht behaupten, daß nicht auch unsere Zeit einer Verjüngung zustrebe; nach rückwärts aber erscheint sie als ein Abschluß, wie er überschauend eindringender sich nie zuvor entwickelt hat, und in seiner theoretischen Sicherheit alles Gewesene nicht nur anerkennt, sondern mit Lust und Liebe dabei ver-

weilt, und es in der Anschauung einsichtig wiederholt. Die tüchtige neue Kunst am meisten will alt und historisch sein. Das Mittelalter dagegen hebt in zertrümmernder Kraft mit verjüngenden Schöpfungen an, und so mächtig und groß ist es in dem forthallenden Werderuf seiner Entfaltung, daß es sich nicht in die Vergangenheit zurückleben kann, sondern umgekehrt alles, was es von derselben vorfindet oder zu erreichen vermag, in die Gestalt seiner eigenen Lebensformen einschmelzt. Nur das Erwachen der alten Wissenschaft und Kunst macht zeitweise eine Ausnahme. Für die Malerei jedoch unter allen Künsten im geringsten Grade. Im Uebrigen geht die Fortbildung rastlos weiter. Die Reformation giebt dann noch einmal den kräftigsten Ruck, der Leben, Glauben und Kunst umrüttelt, gähren, aufschäumen, verwildern läßt, bis endlich der geklärte Sinn mit beruhigtem Gemüth auch von hier aus zu neuem Gehalt und frischen Formen treibt.

Bei der Energie einer so lebensjungen Wirklichkeit nun darf dieser ganzen Epoche das Recht, auch in der Malerei die biblischen und historischen Stoffe, soviel und soweit sie mag, in die Außengestalt ihrer eigenen Volksgegenwart umzuprägen, um so weniger abgesprochen werden, als sie die ersten und tiefsten Forderungen der Kunst stets im Auge behält, und die Gegenwart, wie in Charakteren, so auch in allen Außendingen malerischer ist, als das Alterthum war und die moderne Zeit sein wird. Die Inder schwelgten in den Mährchenfabeln, wie die Hebräer in der Gottesfurcht der Poesie, die stummen Aegypter führten ihre geheimnißvollen Bauten auf, die Griechen blieben Bildhauer selbst in Tanz und Dichtkunst, die neueste Zeit vertieft und verflacht sich durch immer feinere Zauber der Musik, in den Blüthetagen unserer Periode aber ist die Baukunst und Sculptur wie die Religion, die Poesie wie das Leben vorwaltend *malerisch*, und so feiert die Malerei hier vor allem ihre schönsten Triumphe.

Da hatten denn die großen wie die geringeren Meister gute Zeit. Das äußere und innere Leben um sie her erfand und

malte gleich ihnen, und wenn sie nun Formen und Farben aus dieser nächsten Gegenwart schöpften, gewannen sie unberechenbar theils an unmittelbarer Lebendigkeit, theils an Kraft und Wahrheit der Phantasie, die, durch kein lähmendes Umhersuchen gestört, sich unverkümmert auf die wichtigeren Seiten ihrer Aufgabe concentriren konnte.

Für das Costum zwar reichte die eigene Umgebung nicht jedesmal aus. Denn Gott Vater, Christus, Maria, die Jünger und Apostel, die hervorragenden Gestalten des neuen Testaments überhaupt sollten meist auch in dieser Rücksicht mit der gleichen Auszeichnung behandelt erscheinen, in welcher der Gottesdienst die Priesterschaft der versammelten Gemeine gegenüberstellt. Hieraus jedoch entspringt kein irgend wesentliches Hinderniß. Aus den ältesten Zeiten des Christenthums her hatte sich auch nach dieser Seite in der Malerei eine dauernde Tradition erhalten, welcher sich die zunächstliegende Epoche unserer Periode so lange enger oder entfernter anschließt, als sie sich noch nicht zu selbstständigeren Auffassungsweisen zu befreien weiß. Im Ganzen aber bleiben in Rücksicht auf die Geschichten des neuen Testamentes die Locale und die Architektur, die Nebenfiguren, die Kriegsknechte, das zuschauende Volk, überhaupt was aus dem wirklichen Leben hergenommen sein muß, wenn es lebendig wirken soll, der freien Wahl des Künstlers anheimgestellt. Die Stoffe des alten Testamentes wurden in der ähnlichen Art behandelt, und auch ihnen besonders kam außerdem die Anschauung orientalischer Trachten zu Gute, an welcher es bei Handelsverkehr, Pilgerschaften nach dem heiligen Grabe und anderweitigen Verbindungen nur selten gänzlich gebrach. Für die älteren und neueren Heiligen dagegen standen entweder bestimmte Ordenstrachten fest, oder sie hatten sonstige Kennzeichen und durften im Uebrigen, je näher sie, dem Orte oder der Zeit nach, jeder Schule und jedem Künstler waren, um so ungehinderter in das heimische Costum gekleidet werden. Eigentliche Schwierigkeiten daher legen nur die Gegenstände der alten Mythologie und Geschichte in den Weg. Doch wissen auch hier die verschiedenen Schulen

und Epochen sich rasch und rührig zu helfen. Sie hegen den für ihre Zeit richtigen Glauben, Malerei und Archäologie, Gelehrsamkeit und Kunst seien schlechthin voneinander unabhängige Sphären. Hat nun der einzelne Meister weder von antiker Sculptur noch überhaupt von der Kleidung, dem Geräth der Alten eine lebendige Anschauung, so erspart er sich jeden unnützen Umweg. Er sieht in unbefangenem Selbstvertraun von Hause aus Venus und Amor, Apollo und Diana, Nymphen und Flußgötter als Seinesgleichen an, und streift den Männern und Frauen um ihn her die Hüllen und Kleider ab, als wären sie Adam und Eva, oder steckt die alten Götter und Helden ohne Scheu in die Trachten seiner Zeit und Umgebung. Die Alten geben dann außer den Namen nur das Allgemeinste der Situationen her, die eigentliche Sache liefert die Gegenwart, und es kommt wenigstens immer noch etwas bei weitem Lebendigeres zu Stande, als wenn die gleichzeitigen Dichter von Mars und Juno singen, weil sie von Krieg und ehelicher Eifersucht zu reden haben. Bei anderen Malern wieder ist die Kenntniß und Liebe für die Antike lebendig geworden. Aber die Besten unter ihnen hüten sich wohl, in Trachten und anderem Beiwesen die echt malerische Wirkung für den Ruhm der Gelehrsamkeit drein zu geben. Sie nehmen nur das auf, wovon sie geistig und leiblich eine concrete Anschauung erlangt haben, und genügt diese nicht, so mischen sie Altes und Neues mit Künstleraugen naiv, oder zu malerischer Harmonie absichtlich durcheinander, und lachen die Gelehrten aus, die sich daran ein Aergerniß nehmen. So hat es Paul Veronese mit seinem Alexander und Darius, Correggio mit seiner Leda, so hat es Rubens gemacht, der am unerschöpflichsten in Darstellung alter Mythen und geschichtlicher Scenen war, und obschon an Kenntnissen reich, doch reicher bleiben wollte an heimathlicher Lebendigkeit, malerischer Form und Triumphen der Farbe. Sie alle gaben diese Stoffe nur wieder, wie dieselben in ihrem Jahrhundert, ihrer Nation und ihrer eigenen Anschauung fortwirkten; unbekümmert ob sie genau mit den Alten übereinstimmten oder nicht.

Und dazu hatten sie dasselbe Recht, das Shakespeare so wunderbar ausgeübt, und Göthe selbst weder in seiner Iphigenie noch in seinen römischen Elegieen, sondern nur in seiner unbeendigten Achilleis, im mindesten nicht der Sache zum Vortheil, aufgegeben hat. Am besten noch verstanden es die Italiener, das für die Kunst unvergängliche Costum der Alten mit steigend einsichtiger Freiheit zu benutzen; in den frühesten Epochen zumeist nach römischen und byzantinischen Traditionen; in der mittlern Zeit neben den bedeutender vorwaltenden Landestrachten; nach dem einwirkenden Wiederaufleben der alten Kunst aber zu großem Theil sowohl mit vollem Sinn für die echt antiken Formen, als mit eigener Erfindung und klugem Auge in das, was der Malerei frommen und was ihr schaden konnte. Bei den Deutschen und Niederländern überwiegt auch nach dieser Seite das Nationale. Die ähnlichen aus der ersten Periode überkommenen Traditionen halten auch sie zwar weiterbildend zunächst noch fest; dann aber drängt die vorgeschrittene Entwicklung der heimathlichen Städte dieß Fremde zurück, das erst durch Nachbildungen der italienischen Meister zu Rubens' Zeit für einen nun freieren Gebrauch und besseren Einklang zurückkehrt. — Das Prosaische jedes Costums überhaupt hat schon Heinse und nach ihm ausführlicher Hegel darin gesetzt, daß der Schnitt der Kleider, obschon derselbe den Körperformen folgt, doch nur in den Grundlinien wie in dem Gefältel nichts als die Geschicklichkeit des Schneiders zu erkennen giebt, der nicht nur den Anzug gefertigt, sondern auch durch dichte Näthe und Knöpfe ein für allemal unverrückbar fertig gemacht hat. Dadurch verliert die Form einerseits in Rücksicht auf Fallen, Hängen und Herniederwallen, Wurf und Schwung der Falten, sowie in dem engeren Anschluß an die einzelnen Glieder jede weitere Bestimmbarkeit; die Gewandung ist schlechthin dienend und abhängig geworden, ohne alle Freiheit und Individualität. Sie kann sich nicht mehr selbstständig nach der eigenen Schwere des Stoffs und nach sonstigen Umständen, unabhängig vom Körper als solchen, durch Umbiegen am Boden, Umherflattern im Zuge der Luft, durch weiches

Anschmiegen, Zusammendrängen oder Ausbreiten gestalten. Andererseits wird es dem Körper ohnmöglich, durch Stellungen und Geberden, die selbst wieder ein Ausdruck innerer Zustände und Leidenschaften sind, die Kleidung in eine besondere Lage und Form zu bringen, und sie dadurch zum Mitausdruck geistiger Ruhe oder Bewegungen zu beleben. Und doch ist es die Vermittelung jener selbstständigen Formen und dieser Bestimmtheit durch geistige Geberden, was vorzugsweise die Kleidung auch der künstlerischen Behandlung zugänglich macht. Dem Extrem der Prosa ist hierin unbestritten der moderne Anzug zugegangen, in den entgegengesetzten Vorzügen kunstgemäßer Schönheit hat es kein anderes Costum dem altgriechischen und selbst dem römischen je wieder zuvorgethan. Dennoch ist die alte Gewandung mehr für die Plastik der Sculptur geeignet, als daß sie die malerischen Bedürfnisse unserer Periode vollständig befriedigen könnte. Selbst abgesehn davon, daß sie für diese Epoche den nicht genug zu berücksichtigenden Vortheil einer lebendigen Nationaltracht eingebüßt hat, ist sie nicht particulär, für den einzelnen Charakter eigenthümlich genug. Wie verschiedenartig sie nämlich auch mag angewendet werden, sie verallgemeinert dennoch das Individuum, das mit ihr bekleidet erscheint, indem sie es sowohl für den damaligen Beschauer aus seiner täglichen Umgebung herausversetzt, als auch an und für sich in eine menschlich weniger begrenzte Sphäre erhebt. Denn die Ausbildung des Subjectiven und Particulären in Charakter, Beruf, Thätigkeit war in den Blütheepochen Griechenlands und Rom's noch nicht soweit gediehen, als es der Ausdruck des mittelaltrigen Lebens erfordert, und die Bekleidungsart geht immer mit den Grundzügen der übrigen Volksrichtungen Hand in Hand. Am meisten in der Kunst. So bedient sich denn die Malerei unserer Periode, außer bei Stoffen der alten Mythologie und Geschichte, des antiken Costums, wie ich schon andeutete, hauptsächlich nur, um die heiligen Gestalten des Glaubens in der ähnlichen Weise gleichsam über das Tägliche hinwegzutragen, in welcher die allgemeine Mutter Kirche zu allen ihren Kindern, statt in deren

eigener Mundart, in lateinischer Sprache redete. Auch haben die Völker, denen es, statt auf plastische Schönheit der Form, vor allem auf Innigkeit der Seele und particuläre Charaktere ankam, sich, wo sie nicht dem traditionellen römischen und byzantinischen Typus zu folgen für nöthig erachteten, der alten Gewandung gern entschlagen, oder dieselbe mit Nationaltrachten malerisch vereinigt; zum Theil gewiß aus Mangel näherer Anschauung und Kenntniß, zum Theil aus innerem Instinct, der sich nur im Heimathlichen befriedigt fühlte.

Die mittelaltrigen Costume selber nun dürfen auf die untadliche Formenschönheit der altgriechischen und römischen Bekleidung keinen Anspruch machen. Malerischer dagegen sind sie in jedem Fall. Zunächst schon durch ihren Reichthum an Unterschiedenheit. Welche Fülle bietet allein der Clerus mit der Stufenleiter seiner geistlichen Würden, und der Breite kirchlicher Functionen dar; daneben sodann steht die Mannichfaltigkeit der Klostertrachten, und wie national verschieden und vielseitig endlich sind die kriegerischen Rüstungen der Ritter und Knappen, der Putz der Vornehmen und Reichen, die Anzüge der Bürger und Landleute.

Was die Form dieser Trachten anbetrifft, so will ich, ohne irgend ins Einzelne einzugehn, nur an folgende Hauptunterschiede erinnern. Eine nächste Grundform bilden die langherabfließenden Gewänder der Geistlichkeit, Mönche und Nonnen. Sie verhüllen freilich zumeist die Gestalt der Glieder, doch nicht in dem Grade, daß nicht der geistige Ausdruck der Stellungen und Geberden verständlich hindurchdringen könnte, und gewähren überdieß, der modernen Kleidung gegenüber, den Vortheil, daß sie bei geringer Befestigung an einzelne Theile des Körpers ungestörter ihrem Stoff gemäß niederfallen, und für den freieren Schwung der Linien, für den großartigen Lauf der Hauptfalten und die Mannichfaltigkeit der kleineren, dem Künstler einen weiten Spielraum lassen. Je voller in dieser Rücksicht das Costum in Untergewändern, Ueberwurf, Mänteln und dergleichen mehr wird, je breiter die Flächen, je verschiedener die bald weicher

fließenden bald dichteren und abstehenden Stoffe sind, desto reichere Gelegenheit erhält der Maler für seine Meisterschaft in Gebrauch von Schatten und Licht, Form und Farbe. Die Einfärbigkeit und Gleichheit bestimmter Ordenstrachten kann ihm zwar, wenn er viele Gestalten überein kleiden muß, hinderlich erscheinen, doch die Malerei hat in Beleuchtung und Färbung Mittel genug, auch diesem Uebelstand durch die höchsten Feinheiten und schönsten Effecte nur zum Anlaß neuer Siege zu nehmen. Was hat nicht Rubens z. B. mit seiner Wundererscheinung des heiligen Franciscus in der Academie zu Antwerpen Großes auch in dieser Rücksicht geleistet.

Diesen Mänteln, langen Röcken, Kutten, Kapuzen u. s. f. sind nun die enganschließenden Kleider entgegengesetzt, welche ohne einzuzwängen die Formen des Gliederbaus, der Sehnen, der Muskeln und des weicheren Fleisches faltenlos wiedergeben. Besonders die Beine und Schenkel, zum Theil auch Leib, Brust und Arme. Welch ein Prüfstein für Zeichnung, Charakteristik, freie Stellung, Bewegung und durchweg beseelenden Ausdruck. — Ist aber der Maler ein echter Colorist, dann wirft er, soviel es sich thun läßt, auch diese letzten Hüllen bei Seite, und malt die nackten Formen. Engel und Kinder, die Kreuzigung und Grablegung, die Marter der Heiligen, das Weltgericht, Himmel und Hölle, liefern ihm hiefür, gleich der alten Mythologie, die günstigen Gestalten und Situationen, die Titian, Correggio und Rubens sich niemals haben entgehn lassen. — Umgekehrt können wir hier auch der mittelaltrigen Bewaffnungsart Erwähnung thun, die nach Analogie unserer heutigen Trachten den Formen des Körpers ebenso folgt, als sie dieselben deckt und verunstaltet. Für die Malerei jedoch sind die Helme, Blechhauben, Panzer, Arm- und Beinschienen kein Hemmniß. Im Gegentheil erhält sie dadurch nur wiederum eine ergiebige Fundgrube für meisterhafte Erfindungen. Denn wie reichhaltig individueller Formen sind alle diese Waffenstücke fähig. Wie zieren sie den Mann, der sich in ihnen rüstig und frei bewegt. Und vor allem Anderen, welche Gelegenheit bietet der Sonnenblick des

Goldes, der Schimmer des Silbers, der scharfe und zugleich bläulich milde Glanz des Stahls für das Leuchten und Blitzen der Farbe, für Spiegelungen, Scheine und Wiederscheine, für Gegensätze und unberechenbare Abstufungen. Noch aus früher Kindheit her strahlt mir der Erzengel Michael aus dem Danziger Altarbilde in seiner Goldrüstung entgegen, und um wie viel männlicher und kerniger noch ist der gleiche Schmuck des St. Georg in Eyck's Madonnenbilde in der Academie zu Brügge. Auch Dürer erfindet gern neue Formen und Verzierungen mittelaltriger Waffen, und van Dyck und Rubens suchen in diesem Lichtspiel des todten Metalls ein Farbenleben anzufachen, das mit dem Zauber des Fleisches wetteifern kann.

Die meisten mittelaltrigen Costume endlich vereinigen das festere Anschließen an den Körper und das Umhüllen und Ausbreiten durch Mäntel, geschlitzte Aermel, Puffen, Halskrausen, wozu denn noch die Schärpen, Gürtel und Gehenke kommen, die Barette, Federn und was sonst noch der Kleidung Nationalität und vielseitige, oft sogar launenhafte Eigenthümlichkeit geben kann. Die Trachten der Frauen hauptsächlich sind häufig dieser gedoppelten Art; dem Rücken, der Brust, dem Leibe bis zu den Hüften hin eng angepaßt; durch weite bald herabhängende, bald mehrfach aufgepuffte Oberärmel und Ueberwürfe jeder Art dagegen faltenreich, bunt herabwallend und nachschleppend.

In dieser Weise wird größtentheils die lebendige Individualität des Anzugs schon durch ihre Form malerisch erhöht. Wenn diese sich aber der Schönheit entziehn zu wollen Miene macht, so sind es wenigstens immer Vortheile der Färbung wieder, welche die eintretenden Mängel verbessern und aufwiegen können. Hiefür z. B. leistet die Pracht des Mittelalters den größten Vorschub. Das vielgestaltig in Goldfassung lodernde Edelgestein und die mildeleuchtenden Perlen, gereiht, oder in einzelnen hellen Tropfen; das reiche Pelzwerk, braun, silberweiß, oder schwarz, feinhaarig, glatt, oder rauher und glanzloser; die schweren, bald einfarbigen, bald schillernden Seidenstoffe, groß-

blumig, mit Gold und Silber verschwenderisch durchwirkt; der Sammet, der in seiner stillfunkelnden Gluth dem Feuer des Rubins und Smaragds am nächsten kommt; das blendende Linnen, das durch seine keusche Reinheit und Weiße siegt; und nun noch die Stickereien in Seide und Metall, die Troddeln, Franzen und Quasten, und daneben wieder das Wollenzeug und stumpffarbige Leder, — durch alle diese Verschiedenheit ist für jede Meisterschaft und magische Wirkung im Gebrauch der Farbe ein unendliches Feld eröffnet.

Die spätere Malerei des siebenzehnten Jahrhunderts hat sich bei den Holländern zwar von der mittelaltrigen Form und dem Reichthum der Trachten mehr und mehr entfernt, und die Kleidung der höheren Stände beginnt schon dem Charakter unseres heutigen Anzugs sich langsam zu nähern. Doch welch ein Abstand noch! Und außerdem macht es sich ein Hauptkreis mit Bauern, Bettlern, Fiedlern und Mägden zu thun, deren Jacken, Röcke und Wämser, zerrissen oder sonntäglich neu, für den Zweck jener Meister immer noch malerischer bleiben als die Musterkleider der heutigen Modejournale für unsere Künstler werden könnten.

Die lebendigen Charaktere und Gestalten müssen wir uns nun ferner in solchem Costum mitten in eine nach allen Seiten hin poetische Umgebung des Geräths, der Zimmer, Straßen und Architektur überhaupt hineinversetzt vorstellen. Denn der malerisch gestaltende und färbende Genius gehörte, wie wir sahn, nicht der Malerei ausschließlich an. Er beseelte auch die Baukunst und Sculptur sowie das Handwerk, das diesen Künsten sich anschließt, die Schreiner, Goldschmiede, Holzschnitzer, Steinmetze. Das gesammte Gewerk im Allgemeinen vermochte dem Aufblühn der Malerei zu Hülfe zu kommen, und empfing von ihr seinerseits günstige Rückwirkungen. Nicht durch Schulen, Gipsabgüsse und wissenschaftliche Vorträge; nein durch den lebendigen Sinn der Zeit selbst, durch religiöse Ehrfurcht, Kunstliebe, Wetteifer der Städte und Corporationen, individuelle Tüchtigkeit und treuerworbenes Handgeschick. Da bleibt jede

Form, in soweit es in Geräthschaften und Baulichkeiten möglich sein kann, belebt. Denn je weiter die äußeren Hülfsmittel von maschinenartiger Thätigkeit entfernt sind, um so lebendiger schafft noch die eigene, menschliche Hand allein, und trägt ihre Liebe und Lust mit in das selbstgestaltete Werk hinüber. Die todte Gleichheit, die haarscharfe Regelmäßigkeit, dieser ganze kalte Maschinentriumph des heutigen Handwerks macht noch einer beseelteren Eigenthümlichkeit Platz, welche jeden Tisch und Stuhl, jedes Gebäude, jede einzelne Verzierung wieder individuell abschließt, und ihnen ein für sich selbstständiges Dasein gönnt. Was thun sie sich jetzt nicht z. B. auf ihre in Thon gebrannte, in Zink gegossene Zierathen zu Gute. Und doch ist es gerade diese glatte Genauigkeit schon, die alles echt Malerische ertödtet. Tretet nur an mittelaltrige Bauwerke heran, seht dort, was der wackere Steinmetz, wenn auch nach vorgeschriebener Zeichnung, sorglich gemeißelt, was die verwitternde Zeit noch einmal leise und unvermerkt angenagt hat, und wird euch dann nicht das heutige mechanische Handwerk bereits um dieser mechanischen Fabrication willen malerisch zuwider, so ist euch nicht zu helfen. Mit der Schreinerarbeit, der Goldschmiedekunst ist es dasselbe. Prägt, formt, stempelt so viel ihr wollt, rühmt eure geschmackreichen Kunsthandwerke soviel ihr könnt, webt, wirkt und druckt mit Maschinen, zeichnet, portraitirt, stecht in Kupfer und Stahl, alles mit Maschinen — für Industrie und Wohlfeilheit mag es nütze sein, der lebendigen Poesie des Handwerks aber habt ihr damit den Todesstoß gegeben, und um den Menschen stellt und hängt ihr nichts umher, worin er nicht, hat er noch Bedürfniß nach lebendiger Umgebung, noch Liebe für Seele der Kunst, diesen einzig wahrhaft belebenden Athem der Form bis zum Grauen hin entbehren muß. Dieß mag lächerlich, übertrieben, empfindsam klingen. Gleichviel. Oder um so schlimmer; wer es lächerlich fände, würde nur zeigen, wie ganz der heutige Sinn von dem eigentlichen Künstlerischen sich verirrt hat.

Aber die Arbeit der Hand ist es nicht allein. Es kommt auf den innren Sinn und Charakter an, der in die äußere Ge-

stalt übergeht, und sie durchdringt. Wie sollte nun das Mittelalter, bei seiner gläubigen Frömmigkeit, seiner kernhaften Mannheit, seiner unverbrauchten Freude an Pracht zur Ehre der Stadt, der Corporation und Gemeine, bei der Stetigkeit und Fortentwicklung, der künstlerisch frischen Erfindungsgabe und soliden Durcharbeitung, wie sollte es bei der festen Nationalität und dem sicheren Gefühl für das Heimathliche und Nächste nicht auch in alles, was den Menschen äußerlich umgiebt, was er zu öffentlichen Zwecken und im stillen Hause gebraucht, dieß gleiche Leben einzuweben mächtig gewesen sein. Die großen Künstler sind ebenso selbstständig productiv als der Substanz ihres Jahrhunderts und Volkes einverleibt. Das mittelaltrige Handwerk will hinter der Kunst in Gediegenheit und Belebung nicht zurückstehen. Geschmeide, Ketten und Ringe, Dolche und Schwertgriffe, das Zimmergeräth, Geschirr, Trinkgefäße und Tafelaufsätze, die Teppiche, Thüren und Treppen sollen dem Bedürfniß dienen; doch erlaubt es der Reichthum des Besitzers nur irgendwie, so ringt sich die Dienstbarkeit bald genug zum zierenden Schmuck und frohen Spiele der Kunst empor, oder spiegelt mindestens, wenn nichts Weiteres gestattet ist, die Tüchtigkeit, Straffheit, das Trauliche und Gründliche der Individuen und Zustände wieder.

Auf die öffentlichen Gebäude, auf Kirchen, Paläste, Rathhäuser, Thore vorerst sammelt sich die Kunstliebe. Ihre malerische Lebendigkeit ist darin begründet, daß dieser öffentliche Gemeinsinn und Geist, der ebenso gehaltreich als durch die Eigenthümlichkeit jeder Nation, Provinz und Stadt für sich selber individuell ist, im Größten und Kleinsten sich voll und ganz sichtbar macht. Darum erzählen diese zerfallenden Denkmale noch heute gleich unvergänglichen Dichtern und treusten Historikern ohne Unterlaß von den Tagen ihres Glanzes und Falls. Und wer nur zu hören weiß und die Ursprache liebt, in der sie reden, wird ihre Epopoeen, ihre Annalen und Novellen verstehn. Was vermöchten unsere neuesten Bauten dagegen Tieferes zu sagen, als daß ihr Architekt in der Jugend etwa das Mittel-

alter geliebt, dann Italien, ja Sicilien selbst und gar erst Athen, oder Frankreich, England, die Niederlande durchforscht, dabei die Alten immer fleißiger studirt hat, und auch im Uebrigen äußerst gebildet, kenntnißreich, ein Cosmopolit des schönen Geschmacks aus Berlin oder München ist; eigentlich jedoch in ärmlicher Erfindung sich nur aus der Vergangenheit die Formen abstrahiren und aus der Gegenwart das nur herausschöpfen kann, was in dauerndem Gesteine für die Zukunft zu bewahren die Mühe nicht lohnen sollte.

Im Mittelalter nun ist auch das private Leben von gleicher Fülle und Kernigkeit als das öffentliche. Die selbstständig abgeschlossene Particularisation in Besitz, Wohnung, Bedürfnissen der Familie, Arbeit und Ruhe macht ein ebenso wesentliches Interesse aus, als die corporative Gemeinsamkeit und religiöse Einigung. Aber aus diesen Wurzeln zieht die Häuslichkeit zugleich ihre beste Nahrung und Kraft. So tragen denn die Städte des Mittelalters einerseits denselben Charakter ihrer Kirchen, Thürme und Thore, anderseits erhalten die einzelnen Straßen, Plätze und Häuser das eigenthümlichste Leben und die ausdruckreichste Physiognomie. Die Städte sind nicht nach festen Plänen in Sterne und Fächer oder nach dem Richtmaaß rechtwinklig in gleiche Quadrate und Oblongen getheilt, die Straßen nicht je volksärmer je breiter angelegt, und von unübersehbaren Plätzen absichtlich unterbrochen, sondern nach Volkszahl, Gelegenheit und Glücksfällen wie von selber entstanden. Statt der Krämerei oder des Großhandels kluger Speculanten, welche die Häuser und Straßen überein nach gleich nüchternen Grundrissen bauen, um sie dem Meistbietenden zu überlassen, behalten die Wohngebäude das individuelle Bedürfniß zu ihrem lebendigen Boden, sie wachsen, wie sich's fügen und machen will, zu Straßen zusammen, aneinandergedrängt oder weiter und luftiger; die Kirchen, das Rathhaus mitten inne, burgartige Palläste dazwischen. Die Thüren und Thore, die Fenster, Höfe und Gärtchen, alles erscheint aus bestimmter Gegenwart hervorgegangen, und trägt deren Antlitz und Farbe. Und dadurch mit einem Male, wie durch

ein Wunder wird aus den sonst nichtssagenden Mauern, aus Gebälk und Dächern ein neubelebter Körper, in dem sich eine Seele wohnlich und heimisch regt, und was sie selbst bedarf und ist ungewollt ausdrückt. Die verstandeskalte Regelmäßigkeit freilich und berechnete Symmetrie kommen dabei zu kurz, auch die kühle Bildung der Eleganz kann nicht zur Herrschaft gelangen. Doch eben das ist der glücklichste Vorzug. Denn wo diese einzigen modernen Baugrazien, nachdem sie sich mit dem Bedürfniß in Pausch und Bogen abgefunden, nichts Weitres mehr thun, als daß sie ganz nur von Außen her ihre todte Form an ein Gebäude heften, da wird es sicherlich Innen und Außen unmalerisch und prosaisch. Das läßt sich schon an jeder Umzäunung sehn. Stellt nur die Pfosten recht schnurgrade auf, und nagelt die neuen, glattgehobelten Planken daran, genau gefugt, in den besten Parallelen. Es sieht reinlich und hübsch genug aus, und jedem Herrnhuther und Quäker wird's wohlgefallen. Dann aber nehmt derbe Holzscheite, halbgespalten und halbgerissen, die Baumrinde noch an der einen Seite; steckt sie in die Erde, wie es eben geht, hier grade, dort schief, und windet buntzweigiges trocknes Reisig umher, nicht wie ein Korbgeflecht sorglich und fest, im Gegentheil locker, in Zwischenräumen nach Zufall und Laune, und nun seht zu, was malerischer ist, jener Zaun, oder dieß rohe Gezweig. Dürer griff nach dem Reisig, um den Rasenhügel oder das Gestein einzuhegen, worauf seine Madonna im Hauskleide mit dem Schlüsselbunde sitzt. Und wie verstand es Dürer, in dem ähnlichen Prinzipe auch Städte im Hintergrunde zu zeichnen. Die Häuser mit frommen, wetterfesten Giebeln, die Fenster unregelmäßig, größer und kleiner, nahe aneinander gerückt einige, andere in weiteren Abständen. Auch die Stockwerke nicht immer in gleicher Linie; hier ein Anbau, dort ein Vorsprung. Da läßt sich schon von Außen her ein Hausstand, ein Familienleben, ein lebendig Beisammensein individuell erkennen. Dieser Complexus von engem oder erweitertem Bedürfniß, von Zufall, Dauer und Wechsel, dieses nahe Verwachsen der Zustände mit ihrem Local ist der malerische Bauherr, der die mit-

telaltrigen Städte aufführt; im Einzelnen so reich an Verschiedenheit als möglich, im Ganzen doch immer noch in wohlthuendster Harmonie. Wie ein Gebirg, in welchem auch jeder Fels, jede Kuppe, jeder sanftgeneigte Abhang seine eigene Form hat, aber dennoch Ein Grundzug auch das Selbstständigste zur Uebereinstimmung bändigt. Ich wünschte nur, um recht überzeugend zu veranschaulichen, was ich meine, wir könnten jetzt in Nürnberg stehn. Aber in Abenddämmrung oder Mondenschein, damit all der moderne Anstrich verhüllt bliebe. Durch burgartige Mauern und Gräben die Stadt wie ein lebendig Individuum in sich begrenzt und abgeschlossen. Auf der Höhe die Burg; innen um zwei Hauptkirchen alles gruppirt, religiös, doch ohne geistlichen, bischöflichen Typus, wie noch heute in Bamberg. Die Kirchen aus verschiedenen Zeitaltern, mäßig schlank und hoch, mehr tüchtig als eigentlich von feiner Grazie; die Häuser nicht prachtvoll und stolz, aber in ihnen durch Handelsreichthum, Kunstsinn und Kunstgewerk ein genügsames Bedürfniß solid für die Dauer befriedigt. Die Straßen gelinde hinauf und hinab, Berg und Thal, Vorsprünge, Erker, Thürmchen, hier und dort; und in Allen ein Gepräge stiller und doch berühriger Häuslichkeit, guter Sitte, patrizischen Selbstgefühls, bürgerlichen graden Sinns; und wieder der Markt so regsam, der große Brunnen so zierlich und ehrbar dabei, und in der Sebalduskirche das Sebaldsgrab so voll eigener Erfindung mit bildungsbedürftigem Hinblick auf die Alten! —

Doch auch moderne Städte können den gleich malerischen Charakter tragen. Paris z. B. gewährt auch in seiner Architektur und Färbung einen unerschöpflichen Genuß. Vom père la Chaise herab gesehn, liegen die ungeheuren Steinhaufen, mit darüber geworfnen Streiflichtern, da, als seien mitten im Ocean plötzlich die Wellen hinweggestürmt, und der sonst verhüllte Meeresgrund würde aufgethan. So im Ganzen eben, aber zerklüftet, wirr und zackigt erscheint die unübersehliche Masse; nur die notre Dame aus der Ferne versucht die schweren Thurmarme empor zu richten, das Pantheon und der Invalidendom steigen langsam

auf, die Mitte und Ecken der Tuillerien ragen um etwas empor, und weit vom Ende der Champs élysées schimmert der neue Triumphbogen herüber.

Im Innern aber, an dem hindurchgeschlängelten Strom besonders mit den schwerfälligen Brücken, dem leicht hinübergeschlagenen Pont des arts, den großartigen bunten Quais, den weiten Palläſten, den baumreichen Gärten, den stolzen Plätzen hören die malerischen Ansichten nicht auf. Den vorwaltenden Grundton giebt der gelblich graue Kalkstein, im Schatten dunkelnd, im Sonnenschein blendend, für Tiefe und Licht die reichste Scala. Der Boden, die Häuser, die Berge, der Strom, die Ufer, das Laub selbst bei längerer Dürre behalten denselben Farbenton, der Dunst der Stadt bei klarer Luft und dünnen Wolkenschleiern zaubert mit zartem Duft und silbern oder goldig glänzender Beleuchtung hinein, und von dem fahlgrauen Grunde heben sich alle Farben keck und doch harmonisch ab. Die Wohnhäuser machen auf sogenannte Schönheit der Form keinen Anspruch. Aber fest und mauerstark, nicht düster und nicht lachend, steigen sie mit ihren breiten, hohen Fenstern kühn empor; durch die riesigen, geschwärzten Schornsteine, thurmartig und felsigt Auf Sauberkeit ist es nicht abgesehn, nichts ist spießbürgerlich nett oder prunkend und blank, sondern durchweg bewohnt, altgebraucht, im Charakter des lebendigsten weltstädtischen Verkehrs. Die oberen Stockwerke ragen in melancholischer Trauer hoch und immer höher, arm und ärmer empor; unten erhellt und verschönt die reizende Zierlichkeit des Geschmacks und der Mode Café's und Kaufläden jeder Art zu pikanter Grazie und orientartigem Luxus. Und nun das Ganze bald geengt, bald geweitet, immer wieder eins über das andre hinausgehäuft; Ecken, Winkel, Vorbauten, Höfe, Durchgänge, kleine und große Plätze, Theater, Bäder, vornehm breite und schmale Straßen, Eins ohne Störung reiht sich ans Andre, und trotz aller Verschiedenheit kehrt stets derselbe Grundcharakter wieder. Vor diesen Häusern aber, in diesen Straßen und Passagen muß immer Gewimmel sein, rastlose Bewegung; denn für eine unzählbare

Menge, für das ununterbrochenste Bedürfniß sind sie errichtet. Menschenleer, unbewohnt wäre die Stadt ein furchtbares Steingespenst. Für Gebrauch und Genuß ist alles bestimmt, und der stets vermittelte Contrast von Felsenruhe und schwindelndem Umschwung ein Hauptzug. Mittelaltriges hat sie wenig mehr, doch auch nichts eigentlich Heutiges. Massigt und scharf, schmutzig und zierlich, schwer und feenhaft steht sie, als wäre sie immer so dagewesen, und könnte sich niemals verändern; Eins mit ihrem Kalkboden, aus dem sie heraufgeschichtet, und doch bei all ihrer jahrtausendalten Dauer wie auf einem einsturzdrohenden Krater erbaut. — Daß in solchem Local Architekturmaler erstehn, ist nicht zu verwundern.

Doch wir müssen wieder einlenken. Wir haben bisher auf die Kirchen, die Städte, das Geräth des Mittelalters einen Blick geworfen. Es bleiben uns jetzt nur die Burgen und befestigten Schlösser noch übrig, die sich mit den heutigen Festungen in Vergleich stellen lassen. Sind schon die neuesten Städte malerisch langweilig, so sind die Festungen noch von öderer Form. Die Gräben, die Mauern, Bastionen, was überhaupt zur Vertheidigung dienen soll, wird nach festen Theorieen und wohl berechneten Plänen ausgeführt, in Winkeln, Ecken, Vorsprüngen freilich, doch immer in mathematischen Linien, und die Malerei, ihre Linearperspective abgerechnet, ist die schlimmste Widersacherin mathematisch bestimmbarer Körper und Formen. Außerdem liegen die modernen Festungen, in Ebenen hauptsächlich, mit ihren niedrigen runden Thürmen und den nur zu mäßiger Höhe aufstrebenden Kasematten meist unansehnlich da; selbst die Pallisaden und Verhaue sind allzu regelmäßig, und nur die tiefen gewölbten Thore und Zugbrücken etwa bringen ein malerisches Element hinzu. Im Allgemeinen aber sind derartige Verschanzungen, wenn sich nicht eine alte Stadt mit Thürmen und Giebeln darüber hinaushebt, in ihrer ganzen Gestalt das Abstracteste und Todteste, was kann ersonnen werden.

Für die mittelaltrigen Burgen hingegen sind Berge, steile Abhänge das beste Local; dort zwischen Felsgeklipp und Spal-

ten steigen die Mauern empor, regellos wie das Gestein selber, herunter und heraufgeführt, verschieden in Höhe und Form, von Thürmen gleich unsymmetrisch unterbrochen und überragt. Keine für sich schon fertige Grundsätze der Befestigung, der Zufall des individuellen Bedarfs und kriegerischen oder friedlichen Sinnes, die Gelegenheit des Orts und der Zeit lassen die Brustwehren, Fallbrücken, Thore, Wohngebäude, Höfe, Ställe, Altane, Erker und Kapellen entstehn, und mehr als irgend in kleinen und großen Städten verweben sich die einzelnen Theile sowohl unter einander, als auch mit dem Boden, auf dem sie stehn, mit der Witterung, dem Wald, den Wolken und Stürmen, den Klüften und Bergen umher, zu ein und demselben fest in sich abgeschlossenen und stets eigenthümlichen Ganzen. Es braucht der zerbröckelnden Zeit nicht, um aus ihnen ein malerisches Werk erst im Verfallen wieder umzuschaffen. Wer hievon eine concrete Anschauung gewinnen will, blicke nur vom Heidelberger Schlosse fort auf die Burgen in Dürer's heiligem Hubertus und dem Ritter und Tode. —

Die einzelnen Schulen nun nehmen auch in dieser Rücksicht das auf, was sie an nationalen oder ausländischen Bauten vor sich sehn. Bald getreuer, bald untermischt mit eigenen Erfindungen. Denn die Malerei darf mit den architektonischen Formen freier schalten als die Baukunst, die durch festere Bedingungen gebunden bleibt. Im Ganzen schließen sich die Italiener wiederum näher oder ferner, wie in der Wirklichkeit selbst, der Antike an, wenn sie dieselbe auch in mittelaltrigem Sinne umbilden, bis sie es zu jener Verschmelzung bringen, von welcher die Peterskirche zu Rom das großartigste Beispiel giebt. Die Deutschen und Niederländer hingegen bewahren nach dieser Seite gleichfalls, während der ersten drei Jahrhunderte unserer Periode wenigstens, ihre selbstständigere Nationalität. Nun herrscht zwar in diesem Abschnitt, nicht nur am Rhein, in Schwaben und Franken, sondern auch in den Niederlanden für Klöster, Kirchen, Wohngebäude und Burgen durchweg bereits der sogenannte gothische oder besser germanische Spitzbogenstyl vor, theils in Form seiner

ersten strengen Entwicklung, theils seiner reinsten Blüthe und späteren überladenden Verderbniß, in der Malerei jedoch, bei den älteren Niederländern vorzüglich, macht sich ebensosehr der frühere Rundbogentypus geltend, von dem uns noch jetzt von Cöln ab den Rhein hinauf und in so viel anderen Orten die schönsten Reste erhalten sind. Dabei fehlt es aber den großen Meistern, wenn auch in dem ähnlichen Grundcharakter, doch im Einzelnen nicht an eigener Erfindung, größtentheils freilich mehr in malerischer als in architektonischer Rücksicht lobenswerth. Später sodann übt bei der Nachahmung der Italiener denn auch die gleichzeitige Baukunst, wie sie in den Gemälden dieser Meister benutzt ist, vielfach ihren Einfluß aus, bis Rubens, obschon er sich nicht wie Michel Angelo als Baumeister gleichfalls berühmt macht, dennoch für den jedesmaligen malerischen Effect einen Bautypus anwendet, der mit seinen Gestalten und Costumen unübertrefflich zusammenstimmt. Einen letzten Kreis endlich bilden die holländischen Meister, die sich von Neuem, insoweit sie nicht in Italien ihre Vorbilder suchen, für Städte, Säle, Zimmer, Bauernstuben und Dörfer ganz wieder der nationalen Bauart zukehren, die ihnen vor Augen liegt.

Fünfzehnte Vorlesung.

Unsre bisherige Betrachtung hat sich mit den verschiedenen Vortheilen beschäftigt, welche der Malerei durch die Entwicklung der Städte gewährt werden konnten. Der nächste Vorzug bestand in der Art des Unterrichts und Lernens; der zweite in der selbst noch poesiereicheren Gegenwart, die den Künstler umgab.

Wie hoch man nun aber diese Begünstigungen auch anschlagen mag, so scheinen sie sich doch allzuleicht wieder, zum Theil mindestens, in die entgegengesetzten Nachtheile zu verkehren. Besonders im Mittelalter selbst.

Wir können in dieser Rücksicht drittens das wiederaufnehmen, was ich früher bereits in Beziehung auf den Unterricht und das Trennen und Vermitteln der verschiedenen Richtungen gesagt habe. Die Kraft der Malerei beruht auf Individualität der Anschauung und Production, und ihre Wirkung verstärkt sich mit der Lebendigkeit, in welcher der Künstler den Inhalt ergreift, von dem er erfüllt ist, und die Form der Wirklichkeit durchdringt, zu der sein Werk sich verkörpern soll. In der ungehemmten Fortbildung dieser lebendigen und gehaltreichen Individualität haben wir einen Hauptgrund für die bis zum höchsten Punkte gesteigerte Vollendung unsrer Periode zu suchen. Denn wo die Gegenstände nicht mehr in ihrer abstracteren Allgemeinheit, sondern in immer realerer und doch stets beseelterer Erscheinung gefaßt werden sollen, da sind schon an und für sich, will die Darstellung irgend Erfolg haben, die mannichfachsten

Verschiedenheiten in Erfindung und Ausführung nothwendig, wie fest auch die ewigen Gesetze der Kunst sein mögen. Dadurch wird sogleich, im Gegensatze der vorigen Periode und ihres traditionellen Nachbildens fertiger Typen, die neu schaffende Auffassung zum erstenmal von entscheidendster Wichtigkeit, und die Originalität der besonderen Meister unerläßlich. Auch hiefür muß das städtische Leben die nöthigen Mittel gewähren. Die locale Particularisation nun aber der mittelaltrigen Städte, in welchen sich mit der gleichen Technik auch die ähnlichen Charaktere, Physiognomieen, Stellungen, Ausdrucksweise und Farbenbehandlung von Meister auf Schüler Generationen hindurch übertragen, scheint durch diese Beschränkung gerade das eigentlich lebendige Schaffen zu ersticken, und nur das handwerksmäßige Wiederholen an die Stelle zu setzen. Wie lange herrschten nicht der Gesichtstypus, die Gewandungsart, die Auffassung, welche Giotto in Italien, die Eyck's in den Niederlanden aufbrachten, in ihren Schulen bis zur Ermüdung nach; und jenes wehmuthsüßliche Schmerzensglück Leonardo'scher Madonnen, wie einförmig kommt es nicht in seinen mailändischen Schülern immer von Neuem zum Vorschein. Ein wirklicher Mangel jedoch kann hieraus in der That nur bei den untergeordneten Meistern entstehn, welche von aller und jeder Erfindungsgabe entblößt sind. Und selbst für diese bildet der Schultypus, je gediegener er ist, um somehr wenigstens einen gründlichen Kern, der, wenn er auch nicht aus einem frischen Boden zu neuen Keimen ausschlägt, immer doch noch etwas Tüchtiges zu leisten erlaubt, während dieselben Meister ohne diese traditionelle Grundlage, in deren heimische Gewohnheit sie sich vollständig einleben können, zu bei Weitem geringfügigeren Productionen befähigt sein würden. Einer sicheren Schule und Ueberliefrung bedarf es in allen Dingen der Kunst, wie der Religion, Moral, Politik und der wissenschaftlichen Kenntnisse. Es kommt nur auf den Gehalt an, den die Schule lehrt und tradirt. Selbst wenn derselbe beschränkt ist und die Einseitigkeit zum Vorurtheil wird, braucht letzlich der Sache dadurch noch kein Schaden zu geschehn. Die nachhaltige

Bestimmtheit tüchtiger Vorurtheile wirkt mindestens immer besser noch als jenes nebulose Schlendren und Schweifen, das ohne zu wissen woher und wohin, am meisten auf bloß individueller Zufälligkeit beruht, und dennoch Wunder glaubt welche Größe und Freiheit erlangt zu haben. Von dieser falschen Großmannssucht und Originalität der eigenen Erbärmlichkeit waren die Meister unsrer Periode frei. Verstanden es die Schüler nicht besser als ihr Lehrer, so thaten sie es ihm nach, soweit Naturgabe und Fleiß reichen wollten, und daß sie, wie es auch sein mochte, immerdar Treffliches lernten, dafür sorgte die Gründlichkeit der Zeit. Die Einbildung auf das stümperhaft Eigene findet hier keinen Raum sich in sich selber aufzublähn, und die festhaftende Treue erscheint im Gegentheil als ehrenhafte Naivetät und liebenswürdige Bescheidenheit. Man wird mir nicht vorwerfen können, für die heutige Düsseldorfer Schule enthusiasmirt zu sein, ich stelle mich ihr jedoch keineswegs darum entgegen, weil sie sich als Schule constituirt hat, und der Eine es ohngefähr wie der Andere macht, sondern weil ihr in Conception und Praxis das abgeht, was das Echte in aller Kunst ist. Und dessenohngeachtet möchte ich einen Jünger lieber selbst innerhalb dieser Richtung irregehn, als ihn auf eigene Faust hin, weil er noch weniger in sich trägt, noch Matteres hervorbringen sehen. Die Schulen unserer Periode aber bilden auch im schlimmsten Falle mindestens irgend ein für ihre Kunst nothwendiges und ersprießliches Gebiet aus.

Dabei dürfen wir zugleich nicht außer Acht lassen, daß ihre Vereinzlung nicht nur auf bloß provinziellem und städtisch abgeschlossenem Local und Leben basirt ist, sondern in jeder Epoche von allgemeineren Grundrichtungen der religiösen und weltlichen Lebensanschauung getragen und durchzogen bleibt, welche selbst über die nationalen Unterschiede den Sieg davon tragen. Die Geschichte der Malerei würde sonst in der That zu jener gliedrungslosen Localisirung zerfallen, in welcher Lanzi fälschlich meinte das treffendste Bild seiner vaterländischen Meister geben zu können, statt einen periodischen Entwicklungsgang aufzusuchen,

und auf diesem allgemeinen Boden sodann die theils gleichzeitige theils aufeinanderfolgende Wichtigkeit der besonderen Schulen herauszuheben. Wir müssen uns freilich die durchgreifenden Charakterzüge nicht für alle Epochen und Städte als äußerliche Verbindung wechselseitigen Hinüber- und Herüberlernens vorstellen, sondern ebenso oft als ungewollte Gleichheit des innerlich arbeitenden Geistes, für welchen die Individualität der Völker, Schulen und einzelnen Lehrer und Schüler die unumgänglich nothwendige Belebung ausmacht, um die ganze Fülle und Mannichfaltigkeit hervorzutreiben, deren solch allgemeine Richtung fähig ist. Das gedoppelte Werk der großen Meister besteht dann nur darin, daß die Einen diese tiefste Substanz nun auch ihrerseits mit energischer Originalität in der Form befruchten, in welcher eine bestimmte Nation und Stadt mit fester Eigenthümlichkeit den gleichen Gehalt auch sonst schon in Kirche und weltlichem Dasein ausgeprägt hat, während die Anderen wieder die schon durchgebildeten Grundzüge verschiedener Schulen oder Völker zu einem neuen volleren Ganzen sammeln, und so dem kühnen Anfange als ergänzendster Abschluß gegenüber stehn. Nur wenn eine Wandlung der inneren Sache zufolge nothwendig und den äußeren Bedingungen nach genugsam vorbereitet ist, erheben sich solche Meister. Ihr Auftreten ist dadurch epochemachend, und je weniger ein nur localer Geist sie belebt, um so weiter erstreckt sich ihre Wirkung. So hat Giotto seinen Einfluß nicht bloß auf die Florentiner, Johann van Eyck den seinigen nicht auf die Niederländer allein ausgeübt; einzelne Italiener haben manches von Dürer gelernt; die Niederländer von Raphael, Michel Angelo, Titian und den Carracci's, und mit unseren heutigen Malern würde es besser stehn, wenn Rubens' Geist, Auge und Hand, wie es lange der Fall war, noch jetzt ihr Auge schärfen, ihre Hand beflügeln und ihren Sinn begeistern könnte.

Nach der einen oder anderen Seite hin erscheinen derartige Meister als Stifter von Schulen. Hebt durch sie ein begrenzter Typus an, so muß derselbe, wenn er Bestand haben und zugleich ein Fortwachsen durch neue Meister möglich machen soll,

die nöthige Weite des Gehalts und der Darstellung in sich fassen, um den erforderlichen Raum für die Ausbildung individueller Conceptionsarten, Richtungen und Vollkommenheiten geben zu können. Der ursprüngliche Meister muß nicht schon selber alles erschöpft haben und in jeder Beziehung vollendet sein. Er bleibt dessenohngeachtet meist der Rühmenswürdigste und Größte. Denn mögen ihn auch die Nachfolger nach einzelnen Seiten hin übertreffen, in Tiefe, Kraft, Schärfe, Unschuld und Originalität wird doch keiner an ihn heranragen. Die ganze Schule aber blüht nur, solange noch auf dem betretenen Pfade Neues zu erfinden, Gebundenes zu befreien, Eingeengtes zu erweitern, Zurückgelassenes an sein Endziel zu bringen ist. In den verschiedenen Epochen kann sich dann endlich in derselben Sphäre, hat sie nur Entwicklungsfähigkeit genug in sich, das Auftreten so ausgezeichneter Meister wiederholen, die neue Schüler und Nebenbuhler erwecken, bis die regsame Thätigkeit aufhört, weil nichts mehr zu thun übrig bleibt. Dieß im Ganzen ist die Art, in welcher die großen Schulen in Italien, die florentinische und venetianische vor Allem, in den Niederlanden die Eyckische mit allen ihren Verzweigungen sich entfaltet haben. Je weniger vollendet schon im Entstehen, desto glorreicher auf ihrem Gipfel; wie bei den Venetianern z. B. in dem unübertroffenen Titian, dem lodernden und doch männlich festen Giorgione, dem durch Pracht berauschenden klaren Paul, und dem selbst in abschwächender Uebertreibnng nach großen Tintoretto. Je erschöpfender dagegen, wie bei den Eyck's, der Anfang, desto kürzer der Verlauf und ärmer der Abschluß, wenn auch der dazwischenliegende Zeitraum manches Herrliche hinzufügt.

Diese Schulen nun behalten bei aller Dehnbarkeit zugleich etwas stahlartig Sprödes. Sie wirken ein, nehmen aber wenig auf, weil sie im Vertrauen auf die Kraft ihres eigenen Lebens den Stoff und die Form in sich selber finden. Andere umgekehrt vermögen sich nicht in gleicher Selbstständigkeit zu entwickeln. Was Vortreffliches bei ihnen zu Tage kommt, wird durch fremden Anstoß hervorgetrieben, oder kann der Nachhülfe auswärti-

ger Muster nicht entbehren. In dieser Art z. B. bildete die Malerei sich zu Mailand aus, wo sie mehrfach wechselnden Einflüssen näherer oder entfernterer Städte und Meister folgte. Auch die westphälische Schule ist in Deutschland niemals zu der Festigkeit der cölnischen, eyckischen und oberdeutschen gediehen, sondern sie entnahm ihre Compositionsweise, ihre Charaktere, ihr Colorit und ihre Praxis hier und dort, und was ihr eigenthümlich ist, reicht selten an das heran, was ihr von Außen her zufloß.

Auf den ersten Blick können nun diese fügsameren Schulen hauptsächlich geeignet scheinen, jene zusammenfassenden Meister groß zu ziehn, welche aus dem Triebe nach abschließender Totalität die Vorzüge mehrerer Richtungen lebendig in sich verknüpfen. Doch solche Vermittlung gerade, soll sie echt künstlerischer Art sein, bedarf am Meisten einer, wenn auch nicht beschränkten, doch aber noch unerschöpften Productivität, deren Selbstständigkeit sich auf diesem mehr empfangenden als erzeugenden Boden nicht entwickeln kann. Denn eben der Mangel an originaler Anschauung und Technik läßt diese gleichsam weiblichen Schulen sich auswärtigen Vorbildern anschmiegen. Wo jedoch die Schöpfungskraft nicht von Anfang an vorhanden ist, kommt sie durch Nachahmung nicht hinein, und bei dem Aufnehmen fremder Elemente muß das individuelle Wiederschaffen nichts von seiner ursprünglichen Gedrungenheit einbüßen.

Dieß ist nur unter der Bedingung möglich, daß die bisher getrennten Grundzüge, indem sie sich wechselseitig ergänzen, auch in der That der Natur der Sache nach zusammen gehören, und sich in jeder Rücksicht durchdringen können. Als hervorragende Belege brauchen wir uns, wie ich schon früher anführte, nur an Raphael und Rubens zu wenden. Geboren zu Urbino, von seinem Vater Giovanni Sanzio, einem gestaltenzarten Meister, zuerst unterrichtet, dann auf kurze Zeit, wie Rumohr es will, auch in der Schule des l'Ingegno, wird Raphael dauernder Pietro's Perugino Schüler. Schon dieser hatte die schwärmerische Innigkeit der umbrischen Maler mit jenem reicheren Blick in die Wirklichkeit zu einigen gestrebt, in welchem es die Florentiner

von früh ab den Anderen zuvorthaten. In der gleichen Verschmelzung geht Raphael bald bereits seelenvoller noch, und doch zugleich lebenskräftiger weiter. Kaum hat er Florenz besucht und ist dorthin wieder zurückgekehrt, so schöpft er jetzt mit immer regerem Sinn aus der Quelle selber, und verbrüdert sich gleichmäßig in steigender Liebe mit der Natur, diesem getreusten Lehrer, der unbefangen in den Blüthen des wirklichen Lebens das sicherste Vorbild auch jener Formen darreicht, die sich zum Kranze der Kunst ineinanderflechten. Endlich nach Rom berufen, eröffnet sich ihm in dieser Weltstadt neben dem Glanze der päpstlichen Macht zugleich die ganze Vollendung des Alterthums; der gewaltige Michel Angelo hebt ihn aus allen letzten Schranken heraus, und nun erst beherrscht er mit gleicher Freiheit der Erfindung und Meisterschaft der Ausführung sowohl die Stoffe des alten und neuen Testaments, als auch der antiken Mythe und Geschichte. So lernt er in Zeichnung und Colorit, Ausdruck, Charakteristik, Bewegung, Größe, Anmuth, Weite und klarer Abrundung der Composition, was zu seiner Zeit irgend in Perugia, Florenz und Rom konnte erfaßt und vermittelt werden.

Was Rubens angeht, so war die alte Kraft der niederländischen Schule in ihrer durchweg heimischen Malweise langsam erlahmt; sie hatte schon die sanftere Weiche und gemüthsdurchsichtige Klarheit der cölnischen auf sich einwirken lassen, und dieser zum Dank charakterfestere Formen und ein tieferes Colorit zugeführt; auch Lucas von Leyden und Quintin Messys waren dahin, und die Niederländer glaubten schon nicht anders mehr als in italienischer Weise componiren zu dürfen. Aber solch eine zähe Selbstständigkeit lag dennoch allem Wandern und Abmühn zum Trotz in dieser letzten Richtung, daß sie dem Einen Rubens für das Viele, was er von den Alten, Italienern, Spaniern in sich hineinlud, noch die allesbezwingende, heimische und eigene Originalität mitzugeben vermochte. In welchem Maaße das Heterogenste selbst, das dieser Feuergeist zusammenschmolz, an und für sich zu einandergehörte, läßt sich erst später anschaulich machen.

Auch solche Heroen nun bilden neue Meister heran, und werden Stifter von Schulen. Einerseits jedoch nicht mehr in dem örtlichen Sinne, in welchem ein besonderer Typus an eine bestimmte Stadt gefesselt und durch deren Leben und Treiben schlechthin bedingt bleibt, wie z. B. in den früheren Schulen zu Florenz, Siena, Padua, Venedig und Cöln. Denn behält auch die Schule in dieser oder jener Stadt den Hauptsitz ihrer Entfaltung, und weist sie die Einflüsse nicht von der Hand, die aus solcher Umgebung entspringen, so üben hauptsächlich doch der Genius, der Unterricht, die Werke des Meisters selbst, der nicht nur dem Localgeiste dieser speciellen Stadt seine Bildung verdankt, die dauernde Herrschaft aus. Ein Zusammenhang ist noch übrig, er verdichtet sich aber nicht zu einem so nahen Zusammenwachsen. Andrerseits verändert sich auch in Bezug auf Weiterentwicklung die Stellung des Urhebers und der Nachfolger. Bei jenen einseitigen und fester in sich abgeschlossenen Schulen liegt die Fortbildung im Vervollkommnen, und wird meist zu einem langsamen Emporsteigen und Ausbreiten auf der gleichen unverrückbaren Grundlage. Ist dagegen eine Totalität von Vorzügen, wie die oben beschriebene, zu reinster Uebereinstimmung gelangt, so wird eben dadurch das Vorwärtsschreiten auf demselben Wege zugleich schon ein Hinausgehn über das eigentliche Ziel, und Herniedersinken von dem glücklich erreichten Gipfel. Die Gunst des Geschicks kann umfassende Genien, der Natur der Sache nach, nur selten gewähren. Die Nachgeborenen haben nichts andres zu thun, als sich mit unsicherem Erfolg der ähnlichen Meisterschaft entgegenzubilden, und wollen sie eigenthümlich dastehn, so müssen sie sich wieder individuell begrenzen, um wenigstens nach vereinzelten Seiten hin einer Virtuosität gewiß zu sein, welche der Stifter der Schule, um seiner harmonischen Vollendung willen, in dieser bestimmteren Weise auszubilden verschmähn durfte. So ging es zum Theil mit Giulio Romano im Vergleiche zu Raphael, und mit van Dyck, dem unübertrefflichen Rubens gegenüber. Doch selbst in dem Kreise ihrer besonderen Größe überragen auch diese nicht ihre Meister, und im

Ganzen besteht der Fortgang, wenn auch die allgemeinste Grundrichtung sich gleich bleibt, in einem Zerfallen, das die kaum erst wunderbar geeinigten Elemente in ihrer Spaltung theils übertreibenden Extremen zuführt, theils der zahmeren Schwäche und Lahmheit überlassen muß.

Außer diesen entweder in begrenzten oder in vermittelnden und zusammenfassenden Schulen entsprungenen Meistern haben wir drittens endlich noch Andere herauszuheben, deren Entstehen schwer zu fassen ist. — Im Anfange unsrer Periode sind die Schulen in Bezug auf die allgemeine Art der Conception und technischen Geschicklichkeit typischer und einander ähnlicher; sobald sie jedoch aus dem vorhandenen Leben die näheren Züge ihrer Darstellung zu schöpfen beginnen, werden sie mehr und mehr an das bestimmte Local besonderer Städte gewiesen, und entwickeln sich hier zu der volleren Eigenthümlichkeit, die früher oder später, soweit es die einzelnen Richtungen gestatten, einen Austausch, ein Wiederverarbeiten und Ergänzen möglich macht. Die jahrhundertlange Vorbildung nun, deren die Malerei bedurfte, um zu solchen Spitzen zu gelangen, ist den späteren Meistern erlassen. Sie finden schon alle Hindernisse beseitigt, alle Hülfsmittel nicht nur herbeigeschafft, sondern zu fesselosem Gebrauche durchgeübt. Von einem langsamen Emporklimmen, einer mühseligen Entwicklung ist nicht mehr die Rede. Es ist weder nach Seiten der Technik noch in Rücksicht auf Frische des Blicks, Liebe zur Sache und malerische Freiheit irgend etwas verloren gegangen, und ergreift auch die Kunst jetzt einen neuen Gehalt zu ganz veränderten Darstellungsweisen, so kommt ihr dennoch die reiche Vorzeit dann selbst zu Gute, wenn auch das eigene Volk an den bisherigen Fortschritten selbstthätig nur erst einen geringen Antheil genommen hatte. Sonst müßte überall für jede neue Aufgabe, zu deren Lösung eine andre Nation berufen ist, von vorn wieder angefangen werden. Eine Studienzeit bleibt zwar immer für neuanhebende Richtungen nöthig, jemehr aber die Vergangenheit überhaupt schon vorgethan hat, je kürzer währt die Epoche der

Mängel und Versuche, und je schneller kommen die Tage der Vollendung. Hieraus können wir uns den Venetianern und Florentinern, den Schulen am Rhein und in Flandern gegenüber, das relativ raschere Emporblühn der holländischen Meister des siebenzehnten Jahrhunderts erklären. Wollen sie im Kreise ihrer nationalen Conceptionen eine noch nicht dagewesene Meisterschaft ausbilden, so haben sie selbst in technischer Rücksicht Neues genug zu finden und einzuüben; was jedoch im Allgemeinen ohne weitere Schwierigkeiten auf einen Höhepunkt versetzen kann, ist bereits vollständig da. Es bedarf nichts als des Genius, dieß Vorhandene individuell zu gesteigerter Wirkung anzuwenden. Und den erforderlichen Genius erweckte in Holland die gesammte geistige und äußere Wirklichkeit. Am besten können wir diesen Zustand nach einer Seite hin wenigstens mit der neuesten Zeit vergleichen. In ihr noch mehr sind alle äußere Hemmungen, durch welche die früheren Jahrhunderte und Schulen eingeengt waren, insofern verschwunden, als in jedem Felde jede Art der Vollendung bereits an's Licht gestellt ist. Für den sympathetischen Blick und Geist, weiß er nur überhaupt zu sehen und zu fassen, bleibt auch die fernste Vergangenheit oft ihm selber unbewußt gegenwärtig, und erfindet und schafft hülfereich mit. Wenn daher nur die innere Kunstseele, die Gaben der echten Production nicht fehlen, so tritt auch in unserer Zeit, ohne nationale Vorschule, scheinbar aus sich selbst geboren, eine Meisterschaft hervor, die allem Besten gleichsteht, was irgend jemals ist gemalt worden. Wir Deutschen freilich haben nur den einen Blechen mehr als Ausnahmefall denn als Beispiel zu nennen. Dafür aber verstand dieser Eine auch zu malen trotz Titian, Rubens, Rembrandt, Ruisdaal und Everdingen, und bringt eine moderne Feinheit des Blicks und Gemüthes hinzu, welche selbst diese Meister, mag man es noch so viel widerstreiten, theilweise hinter sich läßt. Die Franzosen dagegen können in Bezug auf Farbe mindestens eine ganze Reihe von Malern aufführen, denen derselbe Ruhm durch keine deutsche Nationaleitelkeit darf geraubt werden.

Unter den genannten Bedingungen nun ist sowohl für die Gegenwart als für jene holländischen Meister das Wort „Schule" nur in dem Sinne anwendbar, in welchem man von italienischer, deutscher, spanischer, französischer Schule spricht, um dadurch im Großen und Ganzen den allgemeinen Unterschied der Nationalität zu bezeichnen. Ein jahrhundertlanges Verfolgen, Erweitern, Ausbilden des gleichen begrenzten Typus, wie in der cölnischen und eyckischen Schule, tritt ebenso wenig ein, als sich Meister hervorthun, um welche sich, wie um Rubens z. B., eine Schaar gleichartiger getreuer Schüler umhergruppirt. Das Eigenthümliche der holländischen Malerei dieser Epoche können wir umgekehrt darin suchen, daß in keinem früheren Zeitraum so viele unabhängige Künstler gleichzeitig aufstehn, ohne aus bestimmten älteren Schulen unmittelbar hervorgegangen zu sein, oder selbst wieder neue Schulen zu stiften. Die Fortentwicklung läßt sich deshalb nicht mehr dem Lauf der Ströme vergleichen, die sich schlängelnd fortwinden, Nebenflüsse aufnehmen, und so stets breiter nnd mächtiger weiterfluthen, bis sie versiegen oder selbst wieder die Beute anderer Ströme werden. Sie ähnelt im Gegentheil jenen Buchten und Meeren, in welchen zu mannichfaltigen Gruppen zerstreut Inseln emporsteigen, jede abgeschlossen für sich, und nur etwa von kleineren Schwesterinseln umgeben. Wer auf der Einen geboren ist, kann leicht zu der Anderen hinüberschiffen, und sagt sie ihm besser zu, erst dort sich zu vollem Genügen Hütten baun. Im Umfang sind sich die größeren gleich, in Gestalt aber, Art der Bewohner, Leben und Treiben, wenn auch unter demselben Himmelsstrich und Clima, schlechthin verschieden.

Die Gründe für diese Erscheinung sind mannichfach. Der nächste und wichtigste liegt darin, daß die Malerei, wie gesagt, durch ihre nun schon mehr als tausendjährige Ausbildung alles das bewältigt hat, was in früheren Epochen den Fortschritten nur eine langsame Aufeinanderfolge gönnt, und für die Befestigung der Schulen, indem die Perioden sich zu weiten Zeiträumen ausdehnen, die gehörige Muße nicht unterbricht. Dieß

ist dann allein möglich, wenn zugleich ein bestimmter Charakter der Darstellung für die ganze Dauer oder für jeden besonderen Abschnitt sich als so durchgreifend erweist, daß die Individualität der Künstler relativ immer noch wieder zurücktritt. Wäre das nicht der Fall, so würden wir gewiß nicht heute noch über den Namen jenes großen Meisters in Zweifel sein, der seine Schule durch das Cölner Dombild zur Spitze der Vollendung brachte, und die Werke des Fra Filippo und Filippino Lippi, des Cosimo Roselli, Andrea del Castagno und Sandro Botticelli ließen sich auch von Laien ebenso wenig verwechseln, als die Gemälde des jüngeren Teniers, Jan Steen, Brouwer und Adrian van Ostade. Je vollständiger dagegen bei noch echter Gediegenheit sich die Conception und Ausführung befreit haben, um desto reicher kann sich auch nach allen Seiten hin der eigenthümliche Kunstcharakter jedes einzelnen Meisters geltend machen. Hiezu kommt bei den Holländern noch die im Wesentlichen gemeinsame Sinnesweise und Richtung des ganzen Volks, die größere Aehnlichkeit ferner der nationalen Physiognomieen, und vor allem endlich die nähere Uebereinstimmung der landschaftlichen Natur, der Witterung, der Anlage und Bauart in den kleineren oder umfangreichen Ortschaften und Städten. Denn auch in dieser Rücksicht suchen wir umsonst nach der Verschiedenheit, in der sich Florenz, Rom, Venedig, Bologna und Neapel, oder Cöln, Gent, Brügge, Basel und Nürnberg von einander trennen. Amsterdam, Delft, der Haag, Harlem und selbst Leyden haben einen ähnlichen Charakter, und so nahe überhaupt ist die eine Stadt an die andre gerückt, der Verkehr durch Kanäle und Schiffahrt so leicht, daß bei der Gleichheit socialer, religiöser und politischer Zwecke nun auch die Sitten, Gebräuche, das Benehmen und ganze Leben sich nicht zu den specifischen Unterscheidungen besondern, durch welche in früheren Jahrhunderten die Bildung der einzelnen Schulen bedingt ist. Um dieser gleicheren Substanz willen kann eine bunte Mannichfaltigkeit nur dadurch entstehn, daß sich einerseits die bestimmten Sphären des Inhalts und der Auffassung, welche im Nationalleben begründet

sind, schärfer für sich herausheben, und die Meister selbst andrerseits innerhalb solches begrenzteren Gebiets wieder ganz mit eigenen Augen sehen, und mit selbstständiger Eigenthümlichkeit darstellen. Was in den bisherigen Epochen bei den Italienern wie bei den Niederländern und Deutschen die eigentlichen Schulen gewesen waren, das wird jetzt zu bloßen Unterschieden der Gegenstände und technischen Behandlung. Die einzelnen Künstler aber schließen sich dem einen oder anderen Kreise, sei es dem Inhalt oder der Malweise nach, nicht etwa nur darum an, weil ihr Lehrer demselben zugehört, oder ihr Geburts- und Aufenthaltsort sie dazu auffordern, sondern weil angeborne Vorliebe und Talent sie gerade auf diesen und keinen anderen Weg leiten. Gerard Dow war nach anderen Lehrern auch Rembrandt's Schüler, und Adrian van Ostade, Brouwer und Metzu lernten bei Franz Hals. Dadurch verliert denn das Verhältniß von Lehrer und Schüler theils an Enge, theils an Wichtigkeit. Bei wem ein Meister in die Schule gegangen, wird um vieles gleichgültiger als sonst. Ueberhaupt nur eine echte Technik sich tüchtig eingeübt zu haben, und es nun in irgend einem besondern Kreise nach eigener Individualität den Uebrigen zuvorzuthun, das ist es, worauf es ankommt. Und dafür sind Leyden oder Delft, wenn es sich nicht um Seestücke handelt, ebenso gemäße Locale, und geben gleich günstige Anschauungen, als Harlem oder Amsterdam und der Haag. Doch auch, wer sich zu dieser Selbstständigkeit nicht kräftig fühlt, wird weniger ein Schüler in dem früheren Sinne des Worts, als ein Nachahmer; d. h. er folgt dem Vorbilde eines Meisters, ohne gerade von ihm Lehre und Unterricht empfangen, oder mit ihm den gleichen Ort bewohnt zu haben. Obschon auch Nachahmung und eigentliche Schülerschaft zusammenfallen können, wie bei Frans van Mieris, der Gerard Dow's, und mehr noch bei Wilhelm van Mieris, der seines Vaters Schüler und Nachahmer zugleich war. Dennoch befestigen sich auch hiedurch keine eigentlichen Schulen. Der darzustellende Inhalt ist zu vielseitig, die Productionsgabe im Allgemeinen zu frisch und dauernd, die erreichte Stufe der Geschick-

lichkeit im Ganzen von Anfang an zu hoch, als daß nicht in schneller Folge Hauptmeister in jedem Fache aufstehn, und sich unabhängig nebeneinander erhalten sollten. Wo Keim, Blüthe und Frucht so nahe zusammenrücken, und immer von Neuem und stets in anderer Form aufsprießen, findet die langsame Consequenz einer allmäligen Entfaltung keinen Raum mehr. Auch dieß ist ein ebenso modernes als protestantisches Element. Modern in Rücksicht auf rasche Ausbildung, welche jedesmal eintritt, wenn alle äußeren Bedingungen vorhanden, und alle Hülfsmittel gegeben sind; protestantisch in Rücksicht auf Freiheit des Geistes und der Hand. Denn wie selbstständig auch im Mittelalter die Charaktere sein mögen, sie zeigen sich doch relativ gebundener durch die Autorität der Kirche, der sie sich unterwerfen müssen, der Geburtsstadt, der sie zugehören, und der Tradition, die sie empfangen haben. Die holländischen Meister leben sich allerdings oft noch enger in ganz specielle Gegenstände hinein, aber mit freier Seele, die sich durch keine fest eingeprägte Ueberlieferung fesseln läßt. Und so gewinnt selbst die Nachahmung einen veränderten Standpunkt. Wer in den älteren Schulen nicht aus eigner Kraft vorwärts schreitet, hält sich an das, was die Schule, in welcher er aufgewachsen ist, leistet. Bei den Holländern wird das ähnliche Anlehnen mehr eine Sache der Wahl als des bestimmten Locals; ein Nachtreten aus Kunstschwäche gleichfalls, jedoch ein Mangel an Erfindung, in welchem wenigstens die Freiheit der Willkür bewahrt bleibt. Je kleiner nun aber der Umfang des Landes, je eigenthümlicher in Beschaffenheit des Bodens und Clima, in Vorstellungen und Interessen, um desto erkennbarer thun sich die nationalen Grundzüge hervor, die sich nur bei denen verlieren, welche die Vorbilder der italienischen Natur und Meister den heimischen Mustern vorziehen.

Doch weder durch diese Auswanderung noch durch vielfaches Sehen und Aufnehmen bilden sich Meister aus, die in jener zusammenfassenden Art als Stifter neuer Schulen könnten bezeichnet werden. Der Vorzug der holländischen Malerei liegt im

Gegentheil sosehr in der Scheidung der Richtungen und Vereinzlung der besonderen Virtuosität, daß mit dem Erlahmen dieser Kraft auch die selbstständige Erfindung verloren geht, und für Vermitteln und Einigen sich kein Inhalt und keine Darstellungsweise mehr finden läßt. Als Ausnahme wäre zwar, scheint es, Rembrandt zu nennen, der, wenn auch kein zusammenfassender Meister, dennoch gleich Rubens eine Schule gegründet hat. Seine Schüler jedoch ahmten vorzugsweise nur Eine Seite nach, die specifische Färbung und frappante Beleuchtung. Je strenger sie ihm hierin nachfolgen, je nüchterner werden sie. Denn was bei ihm aus innerstem Bedürfniß entsprungen war, wird bei ihnen zur abgelernten Manier. Die Conceptionsweise Rembrandt's ist zu eigenthümlicher Art, um mit gutem Erfolge die feste Grundlage für eine dauernde Schule bilden zu können.

Es wird aber endlich Zeit, alle diese Vorerörtrungen abzuschließen. Ich will deshalb nur kurz noch den allgemeinen Verlauf andeuten, in welchem sich unsere Periode entwickelt.

Sechszehnte Vorlesung.

Als den allgemeinsten Mittelpunkt stellten wir im Unterschiede der vorangehenden Epochen für den Zeitraum vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert die Aufgabe fest, daß diese Periode jeden Inhalt, sei er religiöser oder weltlicher Art, betreffe er die Natur oder Geschichte, die antike Welt oder die mittelaltrige und moderne Gegenwart, daß sie überhaupt alles, was sie ergreift, mit steigender Kunstfreiheit in dem vollendetesten Scheine äußerlich und innerlich lebendiger Realität, leiblich gestaltet und geistig in Farbe und Form beseelt zur Darstellung bringen müsse.

Die malerischen Grundzüge hiefür giebt ihr das jedesmalige eigene Volksleben; durch seine Tiefe, Innigkeit und vollgültige Frische entweder für sich selbst schon genügend, oder durch den Blick auf die Plastik der Antike leise zu reinerer Freiheit und formenschönerer Abrundung emporgehoben; in Rücksicht auf das eigentlich malerische Element aber der Charaktere, des geistigen Ausdrucks, der Farbe und Beleuchtung schlechthin neu und in fortdauerndem Weiterschreiten.

Für die nähere Entfaltung nun können wir drei Hauptepochen unterscheiden.

Die erste hebt mit dem Beginne des dreizehnten Jahrhunderts an, und endet mit dem Schlusse des fünfzehnten. In Markigkeit und Wucht, in Großartigkeit der Phantasie, in kerniger Charakteristik und unbefangener Empfindung überragt sie die darauffolgende Blüthezeit in einem Grade, der jetzt nur von den Wenigen ganz noch gefaßt wird, denen die Schwächen der heu-

tigen Kunst nicht den Sinn für das wahrhaft Echte getrübt haben, das selten gefallen, immer aber erkräftigen, heilen und begeistern kann. Es ist eine Epoche, wie sie nur hervortritt, wenn ursprüngliche Frische und eifriges Ringen rastlos noch in niemals genügsamer Fortbildung begriffen sind. Die fesselose Freiheit zwar und selige Anmuth fehlen, die sich des Ernstes unbeschadet über alles ausgießen, was auf dem Gipfel einer Kunst in beglückter Vollendung emporsteigt; auch bleibt das fertige Handhaben aller Kunstmittel aus, die nöthig sind, um ganz herauszustellen, was in der Aufgabe und Absicht des Künstlers gelegen hat; die technischen Schwierigkeiten sind nur theilweise erst überwunden, und dem künstlerischen Gestalten ist noch kaum das gleiche Interesse gewidmet, das die Tiefe des Inhalts für sich in Anspruch nimmt. Dies alles ist von frühen Epochen nicht zu fordern. Wie reich aber ist der Ersatz, den sie bieten: die Seelenkeuschheit, welche die heilige Kunst vor jeder Befleckung wahrt, die Unschuld, die nichts von Prunk und absichtlichen Effecten weiß, die Größe der Einfachheit, und unzersplitterte Versenkung, die scharfe Strenge der Bestimmtheit, zu der jedes gründliche Bestreben hindrängt, und vor allem jene rührende Scheu, welcher ihr Gegenstand zu hoch steht, als daß sie ihn vollständig auszudrücken vermöchte und wünschte. So ist denn auch diese erste Epoche mehr historisch zu genießen. Man muß sich auf ihren eigenen Boden stellen, um sie fassen und ihre Vorzüge verehren zu können. Lassen Sie mich hier gleich eine allgemeine Bemerkung einflechten. Es giebt in allen Culminationsepochen Kunstwerke, die jeden unmittelbar befriedigen. Er ist in ihnen bald heimisch, und ihn stößt nichts mehr zurück. Andre, ältere dagegen haben Härten; sie erschrecken durch Züge der Herbigkeit, Starrheit und Uebertreibung, die auch dem ungeübtesten Auge auffällig werden. Auf sie allein heftet nun der verzogene Beschauer seinen Blick, und wendet ihn sogleich in thörichter Verletztheit hinweg. Wer in solcher Weise die früheren Epochen betrachtet, schneidet sich einen unsäglichen Reichthum der Einsicht und des Genusses für immer ab. Schaut man diesen

Werken nur tiefer in die innerste Seele ihrer Intentionen, sieht, lebt, liebt man sich in ihre Trefflichkeit ein, so treten die relativen Mängel nicht nur in den Hintergrund, sondern erweisen sich im Gegentheil organisch mit der Anschauungsweise verwachsen, aus der sie entsprungen sind, und mit der gerade diese und keine andere Stufe der Ausbildung Hand in Hand gehen kann. Dergleichen Studien älterer Epochen muß Jeder, der sich ein irgend gewichtiges Urtheil erwerben will, mit ganzer Hinneigung durchgemacht haben, sonst ist ihm in Sachen der Kunst nicht letztlich zu trauen. Einen festen Halt, eine gründliche Liebe für die eigentliche Tüchtigkeit und das ursprünglich Wahrhafte hat er sich nicht erworben, und bleibt in der steten Gefahr, sich nun dem allerdings gefällig Glatten und äußerlich Fertigen, dafür aber innerlich Kernlosen als dem Vorzüglichsten in die Arme zu werfen. Denn was auch spätere Perioden herzubringen mögen, an die hohe Reinheit, die anspruchslose Seele, die unberechnend schlagende Gewalt des Ausdrucks, an die schaffende Energie, die nur die Sache und nicht den bloßen Schein ihrer Wirkung will, reichen sie nicht wieder heran, und nur die Ersten und Größten wissen durch andere Vorzüge das zu ersetzen, was im Erlangen auch äußerer Vollendung an innerer Macht und Gehaltigkeit verloren geht.

Ihrem *Inhalte* nach behandelt diese Epoche hauptsächlich religiöse Gegenstände; in ihrem Beginne noch mit dem Zweck, kirchliche Andacht zu erwecken, sei es durch biblische Geschichten oder die Leiden und Thaten der älteren und neueren Heiligen; vereinzelt nur und später kommen mythologische Stoffe vor; reichlicher schon Portraite, wenn auch mehr in religiösem Ernst als im Ausdruck weltlicher Zustände und Empfindungen. Den ersten Grundtypus geben für Charaktere, Costume und Stellungen die Traditionen der vorigen Periode. Doch wie Gott selber ist Mensch geworden in Gestalt, Handlung und Begebenheiten, geboren und gestorben ist, gelebt und gelitten hat inmitten eines *bestimmten* Volks; wie seine Jünger, Apostel und Märtyrer gleichfalls Söhne waren *ihrer* Nation und Zeit, so drängt sich

nun auch die eigene Gegenwart des Mittelalters als die lebendig erneuende Form für jene heilige Vergangenheit herzu, und die Malerei bricht sich erst durch die künstlerische Beobachtung dieses vorhandenen Lebens ihre eigentliche Bahn. Weder das profane Volksdasein aber, noch die Geistlichkeit sind nach Innen und Außen jenen hohen Charakteren und Situationen ohne einen strengen Stufengang von Vermittelungen gemäß. Die Malerei sieht sich genöthigt, denselben Weg entlang zu gehen, den der Mensch auch im sonstigen Leben hinwandern muß. Von Seiten der Gestalt wie der Seele bedarf alles Irdische der Läuterung, ehe es Gottes und der Heiligen würdig und das Wahrhaftigste und Tiefste in sich darzustellen befähigt ist. Dieser Reinigungsproceß daher giebt den allgemeinen Mittelpunkt für die Fortentwicklung ab, und die Großheit, der Ernst, die Innigkeit dieser Epoche entnehmen hauptsächlich aus dem Schmerze der irdischen Welt, aus der Buße und Bekehrung, der Demuth und Bescheidenheit, dem Insichschaun und tiefen Sinnen ihre Gewalt der Erschütterung und Rührung.

Für die hierdurch schwierigeren Aufgaben lernen die einzelnen Meister und Schulen nur in langsam wachsender Einsicht, scheu zunächst, doch dann immer dreister und kunstliebender, die wahrgenommenen Formen und Züge mit einer Ehrfurcht verwenden, deren muthige Unbefangenheit sie wunderbar erhebt. Die Hülfe antiker Ueberreste der Baukunst und Sculptur, der wiederauflebenden mythologischen und historischen Kenntnisse zeigt sich nur da wirksam, wo es der allgemeine Nationalsinn gestattet, insofern die Bildung überhaupt sich rückwärts den Alten wieder zukehrt; im Ganzen zum Vortheil, im Einzelnen relativ zum Schaden, als directe Nachahmung fast niemals. Daß die epische Grundform architekturartig in streng symmetrischer Anordnung zuerst überwiegen muß, haben wir früher bereits gesehn. Die Situationen bleiben einfach; der substantiellere Ausdruck hält noch die Regsamkeit des individuellen Lebens zurück. Jemehr aber aus der Gestalt und Bewegung auch die innere subjective Seele herausblickt, um somehr steigt die lebensähnliche

Gegenwart der Begebnisse, sei es als totaler Verlauf oder einzelner Moment, und die lyrische Empfindung stellt sich für sich dem epischen Ausbreiten und Veranschaulichen gegenüber. Nun wird die Regelmäßigkeit häufig unterbrochen, doch die freigliedernde Gruppirung in fertig abrundende Linien ist noch kaum gefunden, eine dramatische Concentration noch nicht erreicht, und die Kunst der Perspective, Abtönung und heraushebenden Beleuchtung bleibt im Suchen und Ringen. An ursprünglicher Kraft der Erfindung hingegen ist keine Epoche reicher, wenn sich auch jeder Fortschritt sogleich wieder zu einem conventionellen Typus befestigt. Alles muß erst gefunden werden; sowohl die ganze Fülle des Ausdrucks, den die erwählten Stoffe, die menschliche Gestalt und Seele, die malerische Form und Mannichfaltigkeit der Farbe möglich machen, als auch die nöthigen Darstellungsmittel selber. Doch eben um dieser Arbeit willen geht die Entwicklung gegen das Ende erst beschleunigter vorwärts. Denn sprungweise ragen zwar Meister hervor, die mit überwiegendem Geiste, wie Giotto, Masaccio, die Eyck's, die bisher üblichen Darstellungen auf eine ganz neue Stufe heben; ehe aber, was zunächst nur ihnen allein gehörte, sich ausbreitet, das Zurückgebliebene nachzieht und zur Weiterbildung befähigt, verfließen oft viele Jahrzehnde. Der Blitz des Genius ist plötzlich, er schlägt aber selten ein, und das Lernen fällt den Anfangsepochen am schwersten. So dehnen sich die einzelnen Schulen zu langen Reihenfolgen aus, die Schüler reifen heran und wirken weiter, überall ist ein Wachsthum; bei der mittelaltrigen Particularisation jedoch sondern und localisiren sich die Richtungen mehr als irgend in früheren und späteren Zeiten, und wenn auch die großen Meister von den bisherigen Hemmnissen Schranke auf Schranke niederreißen, so können sie doch in diesem Abschnitte noch nicht die nöthige Vermittlung vielseitiger Vorzüge, und die ungehinderte Freiheit erreichen, welche allein zum Gipfel emporträgt.

Erst die zweite Hauptepoche langt bei dem Ziele an, das die erste erstrebte. Wir können sie vom Ende des fünfzehnten

bis zum Schlusse des sechszehnten Jahrhunderts hinrechnen. Ihr allein beinahe ist die volle Liebe aller Laien zugewendet, welche in früheren Werken über hervorstechende geringere Mängel die größeren Vorzüge übersehn, und es in heutiger Oberflächlichkeit verlernt haben, sich in die innern Tiefen, wo sie vorhanden sind, zu versenken, und die Gründlichkeit der Kunst, wo sie fehlt, zu vermissen. Und dennoch bringt diese Epoche zu den fortgeführten Verdiensten der vorigen nur das freie frohe Leben auf der endlich erklommenen Höhe hinzu. Sie spricht nur das letzte klare Lösungswort der Aufgaben aus, um die es sich handelte. Nun ist freilich überhaupt nichts schöner, nichts aber zugleich für den Künstler gefährlicher als das erreichte Ziel. Der Weg von der Spitze führt wieder abwärts, und auch die Blüthen der Kunst können nach langsamem Wachsthum und kurzem Glanze nicht dem Naturschicksale jener anderen Blüthen entgehn, die kaum zu duftreichster Pracht entfaltet, schon wieder welken, und ihren Saamen nicht mehr zu eigner Erneuung verstreuen.

Von wirklicher Vollendung jedoch dürfen wir nur bei den Italienern sprechen. In der vollständigen Lösung jedes übernommenen Problems, in der Angemessenheit aller Gestalten, Charaktere, Geberden, Bewegungen und Gruppen, in dem ungestörten Gelingen und Wirken jeder Intention in Rücksicht auf Ausdruck, Colorit und Beleuchtung, in dem Ausgleichen des antiken und christlichen Kunstprincips, in dem Ebenmaaße der Liebe für das Leibliche und Sinnliche, wie für das Innre und Begeistende, vor allem aber in der Freiheit, mit welcher Phantasie und Geschicklichkeit nach allen Seiten hin gleichen Schritt halten, ist nur den italienischen Meistern der Ruhm der Unübertrefflichkeit zuzutheilen, obwohl der bestechende Reiz der Ausführung zuweilen die Tiefe und Frische der Erfindung schon überragt. Die Deutschen bringen es zwar gleichfalls zu einem Abschlusse dessen, wonach sie in der vorigen Epoche ausgesehn hatten, wie zum Beispiel Dürer mit seiner Schule und der jüngere Holbein, wogegen die Niederländer, wie Quintin Messys, Lucas von Leyden und Schoreel neue Wege zu bahnen suchen, oder ungenügsamer,

doch mit unzulänglichen Kräften italienischen Vorbildern nachfolgen. Ihnen zusammt meist gelingt das nur in vollem Maaße, was in mittelaltrigem Sinne ohne Hinblick auf Fremdes aus nationalem Geiste zu schöpfen war. Für die Spitze der Malerei jedoch reicht diese heimische Grundlage nicht aus, und da sie überhaupt noch im Streben begriffen bleiben, fehlt ihnen mit der vollen Freiheit zugleich der allgemeine Charakterzug letzter Vollendung.

Den Stoffen nach fügt diese Epoche nichts durchgreifend Neues hinzu. Sie gewährt nur dem weltlichen Elemente breitere Gültigkeit, und erlaubt es der Malerei, sich nun auch ihrerseits in vermehrtem Grade von der alten Mythologie und Geschichte fesseln zu lassen, oder sich den großen Thaten des eigenen Volks, und versuchsweise schon den comischen Situationen des täglichen Lebens zuzukehren. Die gesammte Auffassung aber thut einen wesentlichen Schritt vorwärts. Denn hatte sie bereits im Verlauf der früheren Jahre ihren kirchlichen Typus und Zweck nach und nach aufgegeben, so ist es jetzt ausdrücklich die künstlerische Behandlungsweise, deren Bedürfniß sich ungehindert befriedigen will. Hierin vor allem kommt es den schon ausgebildeten Meistern zu Statten, daß der oben erwähnte Reinigungsproceß der Gestalt und des Ausdrucks hinter ihnen liegt. Sie können sicher und kühn zu jener Gemäßheit des religiösen Gehalts und der menschlichen Farbe, Form und Umgebung hindurchdringen, nach welcher die erste Epoche auslief, und wenn auch Schmerz, Buße und Zerknirschung aus ihren Darstellungen nicht durchweg entfernt ist, so stehn ihnen doch alle Mittel offen, selbst Tod und Verwesung durch die Zauber der Kunst milde zu verschönern. So nach allen Seiten, bei den Italienern mindestens, macht sich die künstlerische Freiheit zu dem durchgängigen Lebenselement; die Freiheit des wahrhaft Schönen, das die Fülle der menschlichen Erscheinung auch im Reize des Sinnlichen zu seiner eigensten Heimath hat, und da es der Grazie, Lieblichkeit und Süße noch nicht die Unschuld und Tiefe entzieht, nun auch das Heiligste und Herbste zwiefach mit jenem

Glanze der Heiterkeit zu durchleuchten liebt, der weder in der Religion sein ungeschmälertes Recht, noch im weltlichen Leben seine echte Weihe bewahren kann. Worauf es aber diese Epoche bei Italienern, Deutschen und Niederländern gemeinschaftlich anlegt, das ist die ins Auge springende Gegenwärtigkeit jeder Situation, das immer engere Verweben der innersten Empfindungen und Leidenschaften mit der ganzen äußeren Gestalt, die durchgebildete Stellung aller Figuren, die klare Bestimmtheit der Beleuchtung, die Gliederung der Gruppen, und die im Verein dieser Fortschritte erst vollständige Abgeschlossenheit der Composition. Sowohl in Begebenheiten als in lyrischen Stimmungen verbindet sich hiemit die Beschränkung auf einen besonderen Moment, der nun erst, je schärfer er in seinem raschen Vorübereilen gefaßt ist, einer dramatisch bewegteren Lebendigkeit entgegenführt. Der Zeit nach drängt sich diese Epoche kürzer als die vorige zusammen. Ihr Beginn, ihre Blüthe, ihr Abwelken hat einen schnelleren Verlauf, weil ihr ein mühsames Hinwegräumen, Versuchen und Ringen erlassen ist. Die bisher berühmten Schulen gelangen theils zu ihrer reichsten Entfaltung, wie die Venetianer in Titian, Giorgione und Paul Veronese, die Florentiner in Andrea del Sarto und Michel Angelo, die Oberdeutschen in Dürer; theils kommen die ersten gründlichen Vermittlungen hinzu, von denen Raphael das schönste Beispiel liefert, während zugleich einzelne Künstler auftreten, welche, wie Quintin Messys und Lucas von Leyden, ohne lange Vorausentwicklung einer bestimmten Schule, das Neue, das die Zeit fordert, aus eigener Anschauung an's Licht stellen.

Die Vorzüge aller dieser Meister vermögen sich nur durch die Hülfsmittel auszuprägen, welche das immer gebildetere Leben herbeischafft. Florenz ersetzt seine frühere republikanische Männlichkeit durch die Pracht des neuen Hofs und die Liebe zu Wissenschaft und Künsten, Liberalität des Lebens und Geistes; Ferrara, Mantua, Verona, Bologna stehn nicht zurück; Venedig, zwar nicht mehr auf dem Gipfel seiner erobernden Kraft, genießt dennoch um somehr des erworbenen Reichthums und der

sich forterbenden Klugheit, und vor allem lassen die großen Päbste das neue Rom auch in Werken der neuen Kunst mit dem alten Rom wetteifern. Nach den mittelaltrigen Kämpfen, in welchen sich die Macht der Kaiser und Päbste, wie die Interessen der besonderen Städte und Staaten, und in diesen ebenso die allgemeinen überall local vereinzelten Partheien in Kriegen und Zwistigkeiten ihre wechselseitige Kraft aneinander gemessen, und was nicht ausdauern konnte niedergeworfen hatten, begann für Italien nach und nach die Zeit, die zwar die politische Bedeutung des Landes und Volks herabsinken ließ, doch den Italienern zum Ersatz in Lebensgenuß, Poesie, Wissenschaft, Malerei, Baukunst und Sculptur jene freie menschliche Befriedigung gewährte, welche die Deutschen bildungsloser aber subjectiv tiefer und religiöser zu derselben Zeit durch die Reformation zu erringen strebten. Je lebendiger deshalb in Italien die befreite Bildung noch aus der frischen Vergangenheit her einen gediegenen Inhalt in sich aufnehmen kann, desto tüchtiger und erfindungsreicher bleibt sie, und erst, als auch dieser Kern verarbeitet ist, und die nationale Gegenwart nichts gehaltvoll Neues zu bieten vermag, muß die formelle Bildung und Geschicklichkeit für sich schon genügen und den Mangel an eigener Productivität durch Nachbildung ausfüllen. — In Deutschland fängt Nürnberg zwar wie Venedig an, einen Theil seines Handels wieder einzubüßen, aber die wohlorganisirte Bürgerschaft bleibt thätig, fleißig und reich; Steinmetze, Goldschmiede, Metallgießer, Schreiner, Formschnitzer und die Handwerke überhaupt haben sich steigend der Kunst entgegen gebildet. Die Reformation befreit den Sinn, ohne ihm seine Liebe für Poesie und bildende Kunst zu nehmen, das deutsche Mark männlicher Festigkeit ist unversehrt, in jeder Kunst sind die Vorversuche beendigt, und so vereint sich auch hier besonders die Blüthe oberdeutscher Malerei mit einer Virtuosität im Holzschneiden und Kupferstechen, für welche Dürer den Glanzpunkt und die abschließende Spitze bildet. Daß in Augsburg die Fugger den Mediceern können verglichen werden, haben schon andere gesagt. In der durch siegreiche Kriege gehobenen Schweiz

nimmt Basel, seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts ein neuer Sitz der Wissenschaften, seit dem Anfange des sechszehnten der Eidgenossenschaft einverleibt, und mitthätig in dem Werke der Reformation, durch religiös und politisch freien Sinn, durch Handel und Wohlbehäbigkeit einen so bedeutenden Platz ein, daß hier der jüngere Holbein das nächste Local für seine ruhmvolle Laufbahn finden kann. In Cöln, am Niederrhein, in Westphalen werden die alten Richtungen weitergeführt. In Holland blüht das später gelehrte Leyden, die Vaterstadt Engelbrechtsen's und Lucas' von Leyden, und das katholische Antwerpen erhält sich in Flandern noch als gewerbreiche mächtige Handelsstadt ungeschwächt aufrecht, und wird nach Quintin Messys kurzer doch schöner Blüthe der Ort, wohin die Nachahmer der Italiener mit ihren Studien zurückkehren, um für eine umfassendere Production die bildende Vorschule zu werden.

In solcher Weise entwickelt sich der Anfang unsrer gesammten Epoche bei den Italienern, wie bei den Deutschen und Niederländern ganz noch aus der früher verfolgten Richtung; dann steigt die italienische Malerei in jeder Rücksicht zum Gipfel der Schönheit, Lebensgluth und Grazie, die deutsche wenigstens zur Höhe ihrer selbstständig freien Gediegenheit, während einzelne Niederländer sich ihrerseits in neuer Weise hervorthun; endlich aber, nachdem die Kraft eigener Erfindungen erschöpft ist, wenden sich die Italiener zur Nachahmung ihrer einheimischen größeren Meister, die Niederländer und Deutschen zum Anschluß an die italienische Kunst.

Was jedoch zunächst als verderbliche Abschweifung erscheinen muß, führt in der dritten Epoche in Italien durch die Carracci und deren berühmte Nachfolger, in den Niederlanden durch Rubens zu einem letzten Aufschwunge. Die productive Fortentfaltung der ersten Abschnitte hatte ihre Dauer und Gründlichkeit vornehmlich der national und städtisch abgeschlossenen, besonderen Individualität in Auffassung, Charakteren, Zeichnung, Colorit und Ausdruck zu verdanken gehabt. Insofern aber in jedem bisher angebauten Felde das Beste geleistet

und das Schönste gelungen war, so kann das neu aufzusteckende Ziel nur darin bestehn, durch die Verschmelzung der anerkanntesten Meisterzüge nach einer noch nicht dagewesenen Vollständigkeit zu streben. Wir dürfen dieß Prinzip jedoch, wo es in seiner wahren Stärke zum Vorschein kommt, nicht mit dem bloß äußeren Nachahmen und Aneinanderfügen verwechseln. Es handelt sich im Gegentheil einerseits um das innerste Verweben aller der Grundrichtungen, welche sich theils im Allgemeinen, theils für die specielle Aufgabe, weil sie einander suchen und fordern, auch in der That zu höherer Vollendung einigen lassen; andrerseits ist es in jedem besonderen Werke nicht nur um die Conception und Ausführung jeder einzelnen Form, in ihrer bestimmten Gestalt, Färbung und Ausdrucksweise, sondern um die überblickende Vorliebe, den durchgreifend künstlerischen Sinn für die malerische Gesammtwirkung und abrundende Totalität zu thun. Diese Forderung macht zum Ueberragen der bisher einseitigeren Trefflichkeit ein Aneignen aller Hülfsmittel der Kunst und eine Virtuosität in deren immer gesteigerten Handhabung und Anwendung nothwendig, welche in keiner Rücksicht der eigenen lebendigen Production entbehren darf.

Die vorzüglichsten Meister nun der vorigen Epoche brachten es allerdings sowohl in Zeichnung und Seelenausdruck als auch in zauberischem Helldunkel und wirksamer Beleuchtung zu einer durchaus bewundrungswürdigen Höhe. Bei aller lebendig athmenden Beseelung bleibt aber, wie seltsam es klingen mag, immer noch etwas Sculpturartiges zurück, das die Malerei, will sie sich selber vollständig genügen, noch erst umwandeln muß. Ich will dieß Problem für jetzt nur andeuten. Der Sculptur kommt die Luft, welche ihre Formen umfließt, das Licht, das dieselben bescheint, sie rundet, sich hervorheben und zurücktreten läßt, von Außen her zu Hülfe; diese Elemente machen für den Bildhauer, wie schon früher bemerkt ist, kein Darstellungsmittel aus; er kann in dieser Rücksicht selbst in Gruppen die einzelne Gestalt und Form für sich abschließen. Der Maler hat die entgegengesetzte Aufgabe zu lösen. Für ihn ist das

Scheinen jeder Farbe und Form im Weben der Luft, im Spiel des Lichts der eigentlichste Boden, die wirksamste Seite seiner Kunst. Ich sage mit Absicht das Scheinen. Denn durch Beleuchtung und dazwischen hinströmende Luft bleibt die Gestalt und Farbe nicht das, was sie an sich selber ist. Nähe und Ferne, Vor und Zurück, Schatten und höchstes Licht, Halbschatten, hellende Reflexe, reinere Luft, freier Himmel, oder beschlossene Räume, Tag und Nacht, Kerzenbeleuchtung oder Sonnenlicht lassen jede bestimmte Färbung und Form dem Auge anders erscheinen, als sie ihrer Wirklichkeit nach vorhanden sind. In diesem Sinne macht die Malerei nicht nur Formen, Entfernung und Beleuchtungsarten scheinen, sondern sie hat es selber nur mit dem Schein der Gegenstände, im Unterschiede der realeren Sculptur zu thun. Außerdem endlich einigen und vermitteln Luft und Licht die getrennten Objecte und Farben, und bilden aus dem Verschiedensten und Entgegengesetztesten oft gerade die wunderbarste Uebereinstimmung und Totalität. — Die bisherigen Epochen nun halten dieß ausschließlich malerische Element nicht etwa von ihren Darstellungen fern. Bis auf einen gewissen Punkt hin kann es kein Maler entbehren. Wenn wir aber Titian, Paul Veronese und in einzelnen Werken auch Correggio und wenige andere Coloristen, wie Andrea del Sarto, ausnehmen, so steht doch bei den Uebrigen das Leben und Weben in diesem Zauberelement, in dieser Luft- und Lichtmusik der Farbentöne um soweit hinter der Natur zurück, als die Form als solche in ihrem geistigen Ausdruck und ihrer directen Farbe das Uebergewicht behält. Das früher Vernachläßigte aber zur Vollendung zu bringen, ist der jedesmalige Künstlerberuf einer nachfolgenden Epoche. So erheben die großen Meister des jetzigen Abschnitts gerade dieß Feld zu der Lieblingssphäre ihrer Studien, Erfindung und Virtuosität, und halten es für ebenso wichtig und für wichtiger zum Theil, als die Gewandung, den geistigen Ausdruck, den Adel der Form und die Bestimmtheit der Charakteristik. Dadurch führen sie alle Gegenstände, wenn sie sich nicht zu frühe wieder auf Kunstconventionen beschränken, in

eine höhere Naturwahrheit ein, indem sie dem malerischen Scheine mehr echten Kunstglauben schenken, als der außerhalb dieser magischen Täuschung für sich bestehenden Realität. Und da dieß Spiel des beweglichsten aller Erscheinungs-Elemente meist von vorübereilender Flüchtigkeit ist, so gehn sie hiemit in Situationen, Stellungen und Geberden theils zu jener momentanen Lebendigkeit fort, die bereits oben geschildert ist, und kommen zu mehr dramatischer Bewegtheit und heftigerer Leidenschaft, theils ebenen sie dem eigentlichen Genre den Weg.

Die gleiche Totalität, durch welche sich die neue Art der Conception und der Darstellungsmittel bereichert, dehnt sich nun auch über den Inhalt aus. Zunächst bleiben in dem ersten Hauptkreise, in der Schule der Carracci und des Rubens, die religiösen Stoffe noch einmal die Hauptseite. Daneben aber wird die Fundgrube der antiken Mythologie, Poesie und Geschichte mannichfach ausgebeutet; gelehrter bald, bald noch mit Vorliebe für die Gestalten und Costume der Gegenwart, nach dem ausdrücklichen Muster der Sculptur seltner. An Portraitmalerei kann noch weniger Mangel sein, und auch der landschaftlichen Natur wenden sich große Künstler mit voller Liebe und Kraft zu, obschon vereinzelter und oft nur nebenher. Hauptorte für die gesammte Thätigkeit sind in Italien Bologna und Neapel, in den Niederlanden Antwerpen. Die Deutschen, durch die Noth der Zeit in ihrer künstlerischen Fortentwicklung gewaltsam gehemmt, scheiden fast gänzlich aus. Statt ihrer reihen sich die spanischen Meister mit einem Genius für die Ausbildung der neuen Elemente an, der fast in Rubens allein einen siegreichen Nebenbuhler findet. Und auch in diesem nicht jedesmal.

Für die Italiener steht kein so rühmenswerther Abschnitt mehr offen. Die italienische Malerei vermag überhaupt in ihren vaterländischen Boden nur das selber nationale Alterthum zu verpflanzen, in Rücksicht auf welches jedoch vor unsrer Epoche schon der ganze Stufengang des unbefangenen Lernens und der verschmelzenden Productivität vollendet ist. Durch die verarbeitende Aufnahme fremder Nationalanschauungen können sich deshalb

die jetzigen Meister, ihrer gesammten Richtung zufolge, nicht ergänzen und ausbreiten. Ihr Zusammenfassen betrifft nur die Vorzüge Raphael's, Correggio's, Titian's, sowie das ernstlich wiederholte Studium der Antike und das besonnene Zuratheziehn dessen, was aus der Gegenwart ihrem Kunstsinne zusagen will. Die Periode des unmittelbaren Erfindens aber ist bereits durch einen längeren Zeitraum unterbrochen. So kann das neue Aufblühn nur durch die künstlerische Reflexion und praktische Wissenschaft des guten Geschmacks bedingt sein, die, statt aus Anschauung und Genius, innerem Drang und Uebung der eigenen Kräfte hervorzugehn, zum erstenmal in academischer Weise auf Uebereinkunften, Regeln und wählerisches Verknüpfen hinleiten. Dieß führt zu Bologna durch die Carracci, zu Cremona und Mailand durch die Campi und Procaccini die sogenannten eclectischen Schulen herbei. An guten Anlagen, an dem besten Willen fehlt es diesen neuen Meistern nicht; aber wie sehr sie auch ihre Sphäre durch vielseitiges Aufnehmen erweitern, geben sie dennoch in dem malerisch erhöhten Schein und schmeichlerisch täuschenden Reiz, den sie herzubringen, ebensooft nur das äußere Scheinen für den gehaltvollen Kern der Sache und ziehen ein regelfertiges Ideal dem naturwahren Leben der Kunst wohlbedacht vor. — Was noch auf diesem Wege zu leisten ist, haben die besseren Maler talentreich zu Stande gebracht, und alle späteren Jahrhunderte, denen Virgil und Tasso mehr galten als Homer, weil sie die Vorschriften des Horaz höher achteten als die Poesie selber, und Terenz über Aristophanes, wie Racine über Shakespeare stellten, alle solche Tage wissen fast nur den weisen Geschmack der Carracci und ihrer größeren Nachfolger als Verein jedes Vorzugs zu rühmen, und als förderndstes Musterbild anzupreisen.

Für das entgegengesetzte Urtheil jedoch entschied sich zur Zeit der Eclectiker selbst schon die Schule der Naturalisten. Den kühnen Caravaggio und nach ihm den malerisch reicheren und feineren Spagnaletto an ihrer Spitze suchte sie für Zeichnung und Ausdruck meistentheils das absichtlich auf, was jene, obschon sie es nicht durchweg läugneten, doch nicht zur Norm und Grund-

lage nehmen, — die Natur. Und die Natur nicht nur im Sinne der äußeren Erscheinung überhaupt, sondern theils die Gewalt individueller Bewegung, Farbe und Beleuchtung, theils die Naturmacht der menschlichen Leidenschaft. Es liegt etwas Titanisches in ihnen. Doch leider mit einer nicht mehr ursprünglichen Kraft, die jeden Schwung gewaltsam heraufschraubt, und ihnen Großes hervorzubringen nur da zugestehn kann, wo ihr Prinzip mit dem erwählten Gegenstande und dem Maaß ihrer Energie glücklich zusammentrifft. Außerdem kämpfen sie nur gegen falsche Götter, deren halbe Niederlage und halber Sieg immer noch nicht dem wahren Adel der Form, der echten Seele der Empfindung näher bringt, mögen es die höheren Aufgaben noch so unabweislich bedürfen. Statt der göttlichen Hoheit und Milde der Kunst bleibt nur die irdische Männlichkeit übrig.

Nun wirken zwar beide Schulen ergänzend auf einander, ihr endliches Schicksal aber ist dasselbe; sie verfallen ohne engere Vermittlung in Manier, Flüchtigkeit, Uebertreibung und Schwäche, und nur wenige Meister können ihrem selbstständigen Talent mit Erfolg vertrauen.

Den Spaniern und Niederländern fällt ein besseres Loos. Ihre frühere Entwicklung ist von der Art, daß sie ein Hineinziehn der italienischen Conceptionsweise und Meisterschaft, überhaupt ein neues Lernen schlechthin nothwendig macht, zugleich aber durch originale Anschauung und Liebe für's Heimische bald genug in den Stand setzt, das Erlernte umzuprägen und aus dem Fremden Eignes zu schaffen. Denn es ist nicht die kühlere Geschicklichkeit des sogenannten guten Geschmacks, welche zu dieser Vermittlung drängt. Der vorwärtseilende Trieb einer noch ungeschmälerten Productionsgabe fordert im Gegentheil um so lebendiger zur Selbstthätigkeit auf, je weiter die zu verschmelzenden Unterschiede voneinander abstehn. Die Auswahl wird daher durch keine Regeln conventionell begrenzt, sondern bestimmt sich allein nach dem Umfange des jedesmaligen Talents, und reicht soweit als die künstlerischen Bedürfnisse, die, in der eigenen Heimath unbefriedigt, nach auswärtigen Vorbildern umherzuschaun

anrathen. Am meisten aber sehn sich die Niederländer besonders dadurch gehoben, daß sie die Seiten verbunden halten, die bei den Italienern zu Gegensätzen zerfallen: den Naturalismus, aus dem sich die lebendige Form und Leidenschaft entwickelt, und den zügelnden höheren Kunstsinn, der mit Geist, Empfindung und Umsicht jede Aufgabe in der gemäßesten Art zu erfüllen strebt. Nur diese Einigung läßt den großen Rubens ebenso naturwahr als sublim sein, ebenso sinnlich reizend als geistig vertieft, ebenso kühn, ja fast über die Grenze hinaus verwegen als besonnen und maaßvoll.

So reich begabt bilden die Spanier und Niederländer, zunächst zwar auf fremden Anstoß, die malerischen Grundzüge dieser Epoche bis zur letzten Spitze ihres magischen Zaubers aus. Und diejenigen gerade, die hierin am weitesten gehn, verstecken darunter nicht etwa sonstige Schwächen, sondern verschmähn nur den Typus der Schönheit, der, wenn er zum Grundprinzipe gemacht würde, die neue Vervollkommnung, statt sie hervorzuheben, verdunkeln müßte.

Die durchgreifende Form endlich für die Darstellungsart dieser ersten Hauptgruppe bleibt noch der historische Styl; zum Theil mit einer Hinneigung nach dem Genre; im Portrait zur schönsten Vollendung, in der Landschaft zu schnellen Fortschritetn; in religiösen Stoffen und Gegenständen der alten Mythologie und Geschichte hingegen, rechnen wir Rubens ab, verbinden sich neuerrungenen Vortheile beinahe nur ausnahmsweise mit der Kraft und sachlichen Tiefe der frühren Epochen.

Fassen wir nun die Hauptwendung dieser Gruppe zusammen, so können wir sie, allem religiösen Inhalt zum Trotz, in der fortschreitenden Verweltlichung, in dem Reize, der Pracht, der Naturlebendigkeit suchen, durch welche die Malerei zu einem der ersten Periode völlig entgegengesetzten Standpunkte hingelangt. Hiemit ist aber an und für sich bereits eine zweite Richtung gegeben. Sie scheint keck auf den ersten Blick, doch sie liegt einfach darin, daß, wie bis jetzt der Darstellung und Form, zum Schluß auch dem Inhalte nach das weltliche Leben, und

nicht nur, neben andern Stoffen, das vergangene der alten Götter und Helden, sondern das momentane und nächste zum alleinigen Gegenstande gemacht wird. Dieß kann mit der nöthigen Freiheit der gesammten Künstlerseele, ohne Zwiespalt mit dem nationalen kirchlichen Element, nur geschehen, nachdem die Reformation sich durch ein ganzes Volk, bei sonstigen die Malerei erweckenden und begünstigenden Umständen, durchgebildet hat und in alle Verhältnisse lebendig eingedrungen ist. Keine andere als die holländische Nation war zur Lösung dieser Aufgabe in unserer Periode genugsam befähigt. Ihr allein deshalb gebührt die Ehre des letzten Sieges.

Den Uebergangspunkt zu ihrer Auffassungsart und Darstellungsweise bilden vornehmlich die Meister, welche sich schon, ohne zu seiner Schule zu gehören, um Rubens umhergruppiren; die Breughel's, Snyders und andere mehr.

Den Holländern selber nun fehlt, wie wir sahn, die allgemeine Basis der jetzt schon verbreiteten Vorzüge dieser Epoche keineswegs. Indem sie die vorgeschrittene Anschauung und Praxis aber mit frischem Blick aus einer veränderten Weltansicht auf andere Gegenstände anwenden, befestigen sie sich zu einer Originalität, die ebenso national abgeschlossen als in ihren Stoffen eigenthümlich und in deren Behandlung individuell bleibt. Eine Wanderung nach Italien, ein Anschließen und Nachahmen berühmter, auswärtiger Meister läßt sich auch hier zwar nicht ganz verhüten, aber sie ist so wenig ein Fortschritt, oder Hauptgrund für die eigentliche Vollendung, daß vielmehr nur Diejenigen die höchste Stufe erreichen, welche dem in der Heimath geübten Auge und Sinne mehr zutraun als fremden Formen und Farben. In dem gleichen Grade muß das Ergänzen und Vermitteln nicht nur seine Wichtigkeit verlieren, sondern umgekehrt einer neuen Particularisation der Richtungen und Isolirung der einzelnen Meister weichen. Denn was jetzt für sich frei wird, das sind die täglichen Erscheinungen der Natur und des nationalen Lebens. Jede derselben soll in ihrem besonderen Kreise und Charakter zur Darstellung kommen. Je eigenthümlicher sich

aber die Gegenstände in ihrem ganzen innern und äußern Dasein zeigen, ein desto specifischeres Talent wird erforderlich, um sie ganz zu durchdringen. Man hat deshalb gerade die Vorzüglichsten unter den holländischen Meistern, weil sie am liebsten dem Inhalte wie der Form nach nur das malen, was rings um sie her schon vorhanden ist, häufig als bloße Nachahmer angesehn, und ihnen Armuth an Phantasie und Erfindung vorwerfen wollen. Beides mit Unrecht.

Gegenstände der Religion, Mythologie und alten Geschichte sind allerdings ein anderer Inhalt als die unmittelbare Wirklichkeit, die den Künstler zunächst umgiebt, und wenn er auch dieser Gegenwart mehr oder minder die Gestalt und Färbung ablauscht, die er gebrauchen will, so besteht dennoch seine wesentliche Aufgabe darin, die gesuchte Farbe und Form jenem immer davon verschiedenen Inhalt so eng als er irgend im Stande ist anzupassen. Diese Arbeit wird der jetzigen Stufe erspart. Einer Reproduction und künstlerischen Erfindung aber ist sie im mindesten nicht überhoben, und die Erleichterung auf der einen Seite verwandelt sich außerdem sogleich zu einer neuen Erschwerung auf der anderen. Denn diesen Meistern zuerst ist nicht nur die Nothwendigkeit auferlegt, sich mit aller Liebe in die tiefste innre Natur und die speciellsten äußeren Züge ihrer Gegenstände einzuleben, um sich dadurch zu einer Treue und Wahrheit zu concentriren, die vor ihnen noch nicht in Frage kommt, sondern sie müssen hiemit den künstlerisch ausgebildetesten Sinn für jede feinste Nüance malerischer Schönheit und Poesie, und einen Geist, eine Freiheit und Virtuosität der Ausführung verbinden, in der sie denn auch in der That noch unübertroffen dastehn. Was ihnen und *ihnen* allein die Malerei an Fortschritten verdankt, wissen nur diejenigen völlig zu schätzen, denen der eigenste und ganze Beruf dieser schwer nur erfaßbaren Kunst in der innersten Seele und Anschauung aufgegangen ist.

Siebenzehnte Vorlesung.

Nach so vielfachen Uebersichten scheint es jetzt am Gerathensten, uns sogleich mitten in die Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei hineinzustellen. Doch wir müssen vorher noch einmal Halt machen. Denn bei der angedeuteten Gleichheit der allgemeinen Richtungen fragt es sich zuvörderst wesentlich um die besondere Art und Weise, in welcher die Deutschen und Niederländer die ähnlichen Probleme zu lösen verstanden. Diese specielleren Grundzüge lassen sich am schnellsten durch Abscheidung von den Italienern, als dauernden Nebenbuhlern, in's rechte Licht stellen. Wir wollen deshalb mit einer gedrängten Charakteristik dieser Meister beginnen.

Der Hauptunterschied liegt von Seiten der Italiener, — um eine frühere Bemerkung jetzt ausdrücklich hervorzuziehn, — in der erfolgreichen Aufnahme des antiken Kunstprinzips. Wenn aber die altchristliche und byzantinische Malerei auf dem Grund und Boden des Alterthums hauptsächlich aus den äußeren Kunstvorzügen der antiken Zeichnung und Färbung entsprang, so übt die alte Sculptur, Baukunst, Wissenschaft und Poesie nun erst auf die Blüthe der italienischen Malerei einen innerlich befruchtenden Einfluß. Die Plastik der Sculptur und die innige Andacht und schöne Seligkeit des Gemüths verschwistern sich zu neuer Gemeinschaft. Es ist ein merkwürdiges Phänomen, daß gerade Italien, während es unter römischer Herrschaft, geschickt freilich, charaktervoll und oft grandios, im Ganzen doch nur eine

relativ prosaisch nachbildende Kunst hervorgebracht hatte, im späteren Mittelalter dagegen in Rücksicht auf Phantasie und künstlerische Vollendung zu einer Epoche heranwuchs, die, von dem Jugendleben der griechischen Kunst ohne direct nachzuahmen beseelt, ebensosehr der Plastik der Alten an die Seite zu stellen ist, als sie dem christlichen Sinn und Geiste getreu bleibt. Die Malerei besonders bringt zu Stande, was der Poesie nicht in gleichem Maaße gelingt. Ich meine Folgendes. Italien ist das Land gewesen, in welchem mit bestem Erfolge am frühsten der Drang erwacht ist, sich aus der christlichen Weltanschauung zu jenem Gipfel rein menschlicher Bildung und Schönheit hinüberzuwenden, auf dem es zwar keinen Gott gab, welcher vom Himmel stieg und Mensch ward, aber Götter, die vom Hause aus Natur und menschliches Leben und Schicksal allein zu dem Inhalt ihrer Wirksamkeit und zur Form ihres Daseins hatten, wo für den Mann noch Bürgerthum und Weisheit das eigentliche Bereich, für das Weib noch Ehe und Familie die befriedigende Sphäre waren, und selbst die freudige Sinnenlust, wenn das zügelnde Maaß nicht fehlte, noch nicht als verwerfliche Sünde galt. Die Poesie eignet sich die antike Weltansicht am meisten aus den farbloseren römischen Dichtern an, und hat nun einen doppelten Glauben: den bunten Fabelglauben der heidnischen Mythologie, deren individuelle Gestalten ihr zu allegorischen Figuren erblassen, und den herzzerknirschenden Ernst der christlichen Offenbarung; — ein Gegensatz, der sich im weltlichen Gebiete ganz ebenso in der wunderträumenden, wunderausführenden Phantastik ritterlicher Liebe und Tapferkeit, gegenüber der menschlich großen Heldenschaft der Griechen und Römer, wiederholt. Diese widerstrebenden Elemente vollkommen zu einigen ist der italienischen Poesie nie ganz gelungen. Auch ließ sie, Dante ausgenommen, das eigentlich Religiöse mehr bei Seite. Die Malerei hingegen weiß innerhalb der religiösen Gegenstände selbst das Kunstprinzip der Alten mit der Richtung der christlichen Anschauung in schönsten Einklang zu setzen. Sie sucht in ihrer reifsten Epoche für Christus, Maria, Johannes, die Jünger, Apostel, Bußfertige und Anbetende, für

Engel und Teufel, Selige und Verdammte leibliche Formen, charaktervolle Individuen, Stellungen, Situationen, welche dem christlichen Beschauer das seyn können, was den Griechen ihre Sculpturgötter waren, Gestalten, in denen Innres und Aeußres in freier Harmonie und wechselseitiger Durchdringung bleiben. Aber sie stellt dennoch keine malerische Sculpturen auf. Der geistige Ausdruck, die Tiefe des Gemüths, die reichere Bestimmtheit des Charakters machen sich durchweg zur Hauptsache, und das Griechische liegt nur in der zugleich menschlichen Größe, Frohheit und Freiheit der Formen und Bewegungen, in der vollendet gegliederten Abrundung der Composition, in dieser Verschmelzung der gesammten Seele mit der gesammten körperlichen Gestalt, in welcher das Herz nun für seinen Ausdruck zwar ein entsprechendes Organ findet, aber in christlichem Bedürfniß dennoch wieder klar und durchsichtig für sich herausblicken will. So ist der Innigkeit eine Vorliebe gewidmet, aber für die Vollendung der leiblichen Form als Form bleibt noch eine volle Liebe übrig, die sich in dem Uebereinstimmen zeigt, zu welchem geistig Göttliches und menschlich Leibliches gebracht sind.

Wie sehr nun aber die italienische Malerei im Sinne dieser Periode die Naturumgebung, städtische Localität, die nationalen und fremden Trachten, die lebendige Physiognomien und Charaktere der Gegenwart in sich aufnimmt, so behält sie dennoch die Gegenstände der Religion in solchem Maaße zu ihrem überwiegenden Inhalte, daß Natur und Welttreiben, wie sie sich außerhalb der religiösen Sphäre in ihrem eigenen Gebiete bewegen, entweder gar nicht, oder doch nur in untergeordnetem Grade zu einer selbstständigen Darstellung kommen. Wir finden deshalb allerdings, seit dem fünfzehnten Jahrhundert vornehmlich, die landschaftliche Umgebung mit vieler Liebe und treuer Naturauffassung behandelt, aber doch spät erst und spärlicher eigentliche Landschaftsmalerei. Dieselbe Bewandtniß hat es mit jenen anderen Sphären, in denen die holländischen Genremaler sich als unübertreffliche Meister erwiesen haben. Dagegen greifen die Italiener früh schon mit vielem Glück nach Stoffen der alten

Mythologie und Geschichte. Die bewundernde Anschauung und Kenntniß der alten Sculptur und Bauwerke, der großen Charaktere, Begebnisse und Situationen, welche die griechische und römische Geschichte in schöner Folge darbietet, die gleichzeitige Freude der Dichter an der alten Mythologie, die Lust der freien Kunst, auf ihrem eigenen Boden, losgelöst von Glauben und Andacht, ihre Weihe und Meisterschaft der Phantasie und Erfindung zu bekunden, und im poetisch Menschlichen ein frohes Genügen zu finden, bahnen der Bemühung um diese Stoffe nach dem Wiederaufleben der Wissenschaften einen immer geebneteren Weg. Doch werden dergleichen Gegenstände nicht etwa streng in ihrem antiken Charakter gefaßt, und im Geiste der Plastik ausgeführt, sondern in demselben malerischen Sinne, in welchem dieselben Künstler auch christlich religiöse Aufgaben lösen. Gleichmäßig aber bildet sich von früh an zu voller Freiheit auch die Portraitmalerei aus, nehme sie nun die Individuen in deren Tiefe der Andacht, oder unabhängig von Religion in der Gediegenheit ihres weltlichen Charakters auf. Denn wo die menschliche Individualität, die besondere Gestalt und der eigenthümliche Ausdruck überhaupt schon ein wesentliches Moment für die Darstellung ausmachen, da ist auch sogleich für das Portrait als solches die Neigung und Kunstfertigkeit im Entstehn und Fortschreiten begriffen.

Innerhalb dieser Gebiete nun bewähren die italienischen großen Meister in steigendem Grade die volle Freiheit und Originalität der Conception, die wärmste Liebe für Schönheit der innern Seele wie der leiblichen Form, den reinen Adel der Phantasie und die liebliche Grazie der Kunst, mit einem Worte die ähnlichen Vorzüge, durch welche die griechische Poesie und bildenden Künste sich zur Vollendung emporhoben. Jemehr die italienische Malerei sich ihrem Gipfel nähert, jemehr stehen die besseren Meister wie geboren im Reiche der äußeren Schönheit und inneren Freiheit da, und schaffen, aller Religiosität ohnerachtet, dennoch in der künstlerisch ungebundenen Selbstständigkeit, die sich kühn von bloß kirchlichen Bedürfnissen lossagt, und mit dem vollen Glauben widerspruchlos auch die volle Weltliebe und Lust der Sinne

verschmelzt. „Wenn man diese selige Unabhängigkeit gefaßt hat," sagt Hegel einmal in seiner Aesthetik, „so versteht man den Charakter der großen italienischen Maler. In dieser Freiheit sind sie Meister über die Besonderheit des Ausdrucks, der Situation, auf den Flügeln dieses innigen Friedens haben sie zu gebieten über Gestalt, Schönheit, Farbe, und indem sie ganz auf der Erde bleiben, und in der bestimmtesten Wirklichkeit oft nur Portraits geben, oder zu geben scheinen, sind es Gebilde einer anderen Sonne, eines anderen Frühlings, die sie schaffen; es sind Rosen, die zugleich im Himmel blühen."

So viel von dem allgemeinen Charakter der italienischen Malerei. Es bleibt jetzt nur noch übrig, ein Wort über den Entwickelungsgang derselben zu sagen, mit welchem die deutsche und niederländische parallel geht.

Wir können in dieser Periode drei Hauptepochen annehmen. Die erste bis gegen die Zeit des Leonardo da Vinci. Auf das Specielle und Einzelne jedoch darf ich mich hier um so weniger einlassen, als gerade diese Epoche noch keinen wesentlichen Einfluß auf die Deutschen und Niederländer ausübt, welche im Gegentheil ihre gleichzeitigen Fortschritte unabhängig aus schlechthin nationaler Anschauung herleiten und die Italiener in mancher Rücksicht früh schon überholen. Wir brauchen uns deshalb kurz nur die Aufgaben klar zu machen, deren Erfüllung den italienischen Schulen obliegt, und die Hauptstadien ihrer Entwickelung zu bezeichnen.

Den Ausgangspunkt giebt der traditionelle Typus der ersten Periode, als Endziel grenzt sich die freie Vollendung des sechszehnten Jahrhunderts ab, und das zu lösende Problem besteht in dem Auffinden des rechten Weges, auf welchem die wirkliche Gegenwart des mittelaltrigen Lebens, gereinigt durch den Hinblick auf die antike Kunst, zu malerischer Belebung mit dem höchsten und heiligsten Inhalt in Harmonie gebracht werden kann.

Für die nähere Gliederung lassen sich drei Stufen unterscheiden, von denen der Zeit nach jede ohngefähr ein Jahrhundert umfaßt.

Der erste Fortschritt bewegt sich in Rücksicht auf Conception und Technik nur langsam das dreizehnte Jahrhundert hindurch vorwärts. Die förderlichsten Locale bieten Siena, Florenz und Pisa, wo die früh schon erstarkte städtische Regsamkeit es der bildenden Kunst gestattet, sich bereits vor Dante hervorzuthun. Sculptur und Architektur jedoch lassen vorerst die Malerei noch hinter sich zurück. Denn seit Jahrhunderten gesunken vermag diese sich nur auf Anstoß auswärtiger Vorbilder zu erheben, und knüpft deshalb an die gediegneren Ueberliefrungen an, welche die Byzantiner bewahrt hatten. Die Vorzüge derselben findet Rumohr bekanntlich, den niedrig kurzen Gestalten der Italiener, den starken Umrissen, dem Mangel an Rundung gegenüber, in den schlankeren Proportionen und der besseren Ausführung nach reichhaltigeren Mustern. Als anderweitige Kennzeichen byzantinischer Einflüsse fügt er die Aufnahme der Goldgründe hinzu, und die Anwendung jenes wachsartigen Ueberzugs oder Bindungsmittels der Farben, das einen gelb grünlichen verdunkelnden Grundton giebt. Zu dem Eifer nun, diesen Vorbildern gleichzukommen, gesellt sich der Wettstreit mit dem Tüchtigen und Hohen altchristlicher Denkmale und antiker Ueberreste, so daß es denn endlich auch dem steigenden Muthe gelingt, sich der Unbelebtheit des bisherigen Typus durch tiefere Seele und vollere Modellirung zu entziehn. Guido von Siena, Giunta von Pisa, Cimabue und Duccio sind die hervorstechendsten Meister. Doch welchen Ruhm Cimabue erreichen, zu welcher Höhe Duccio durch Größe der Auffassung, durch feierliche Leidenschaft der Bewegungen, durch die classische Schönheit der Form und Gewandung, durch Unschuld und Empfindung empor steigen mag — der eigentliche Angelpunkt dieser Epoche ist noch immer nicht gefunden. Er fordert eine veränderte Grundlage, und stellt sich erst auf einer folgenden Stufe fest.

Den bisherigen Meistern war es um ein individuelles Erfinden noch nicht zu thun. Groß in ihrem Objecte allein und durch dasselbe treten sie selber als Künstler voll scheuer Ehrfurcht zurück, und verschwinden in den Gegenstand, den sie darstellen, ganz in dem gleichen Grade, in welchem nun auch der Beschauer

sich verehrend davor beugen soll, und seine abweichende Erfahrung und Sinnesart beseitigen muß. Das Ueberlieferte macht ihre unverrückte Basis, auf der sie fortbauen. Sie fühlen das Heilige und Wahre aus dem Ueberkommenen heraus, sie wagen es mit Liebe zu beleben, in reinerem Sinn für menschliche Form zu bereichern, aber so ganz noch sind sie von der Substanz der Sache bewältigt, daß sie weder ein Product ihrer erneuernden Phantasie und Technik ins Leben zu rufen, noch das volle Menschenherz und die bunten Gestalten der vorhandenen Welt hineinzulegen getrieben sind.

Dann stehen aber die ewigen Gegenstände der biblischen Geschichte und des kirchlichen Glaubens noch unvermittelt den wechselnden Charakteren, Interessen und Zwecken der umgebenden Wirklichkeit gegenüber, und ihre Anwendbarkeit auf einander, ihr sich Suchen und Durchdringen, ihre Belebung von der einen, ihre Heiligung von der anderen Seite bleibt nur der ausschließliche Act der religiösen Frömmigkeit innerhalb ihres kirchlichen Lebens. Dies können die Meister unsrer Epoche auf die Dauer nicht zugeben. Denn statt der religiösen Gegenstände als solcher ist es vielmehr im Unterschiede der vorigen Periode der im Volke selbst lebendige Glaube, der den nächsten Inhalt und Kern für die Darstellung ausmachen soll. Zum Glauben aber gehört noch mehr als nur die Objecte desselben. Das Menschenherz, das volle menschliche Dasein überhaupt muß hinzukommen, sie in sich aufnehmen, und sich mit ihnen zusammenschließen. Ist diese Auffassung einmal erweckt; dann vermag sich die Malerei nicht mehr mit Gestalten zu begnügen, die zwar groß und erhebend, doch nach Innen und Außen ohne eigene Seele und Herz sich wieder gleichsam als bloße Objecte kundthun. Sie soll und will in dem Falle selbst, daß sie uns biblische Charaktere sichtbar vor Augen bringt, auch aus diesen, wie sie es wirklich waren, Menschen machen mit eigenem Gemüth, Willen und Wunsch, Antlitz und Körper. Ihre Individuen und Vorgänge sollen lebendig sein wie der Glaube selber. Den Menschen aber lernt der Maler für seine Kunst vollständig nur aus der Wirklichkeit her kennen. Mit

freiem Muthe muß er zu ihr heraustreten, und darf den Zwiespalt nicht scheun, in welchem sich das Vorhandene noch gegen den Inhalt befindet, zu dessen Ausdruck es soll verwendet werden. Die Einigung ist dem Wesen jener Objecte, wie der realen Welt und der Kunst gemäß möglich. Um sie zu vollbringen aber bedarf es der individuellen Begeistrung. Diese allein nach dem Grade ihres tieferen Blicks in das innere Herz und auf die äußere Form arbeitet auch in künstlerischer Weise das ineinander, was bis jetzt nur der Cultus zu verbinden bestrebt war. Aus dem bewußten Scheiden und begeisterten Einigen entspringt dann ein Werk, in welchem ebensosehr der Künstler seine selbstständige Beobachtung, seine freie Phantasie und ausführende Hand erkennt, als der Beschauer darin nicht mehr ein ihm in heilige Ferne gerücktes Object, sondern Gestalten und Begebnisse vor sich hat, in denen sympathetisch ein ihm befreundetes Herz schlägt, und sich ein naheliegendes Leben bewegt.

Die großen Meister des vierzehnten Jahrhunderts zu Florenz, Siena und Pisa schreiten als die Ersten auf dieser schwierigen Bahn vorwärts. Zuvörderst in zwei getrennten Sphären der Auffassung, die erst im weiteren Verlaufe des vierzehnten Jahrhunderts näher zusammentreten, indem die am meisten energische auf die zurückgebliebene einwirkt. Ich will die Eine und Andre nur kurz bezeichnen.

Die Gegenstände der christlichen Offenbarung und Kirche kann die Malerei wahrhaft nur in menschlichen Individuen ausprägen, für die bestimmtere Auffassung aber bietet sich ihr einerseits das religiöse Innre, andrerseits die äußere Gestalt und Erscheinung dar.

Der erste Versuch, den Ausdruck der subjectiv vertiefteren religiösen Seele aufzufinden braucht in Betreff der Physiognomie, Bewegung und Geberde den Typus der vorigen Stufe noch am wenigsten umzuwandeln. Denn das Innre als solches ist von der äußeren Form unabhängiger, und überdieß kommt es auf Darstellung menschlich für sich abgeschloßner Individuen noch nicht an. Das Hauptbestreben geht vielmehr dahin die bisher üblichen

Gestalten und allgemeinen Charaktere überhaupt nur zu empfindungsreicherem Ausdruck aufzuschließen, damit sich der substantielle Gehalt, den sie sichtbar zu machen bestimmt sind, auch als Inhalt ihrer eigenen davon noch ungetrennten Seele erweise. Von eigentlich malerischer Lyrik ist deshalb kaum schon zu reden. Sie setzt, so scheint mir, auch in dieser Sphäre noch eine weiter gehende Scheidung und Wiedervermittlung des subjectiven Innern und des darin webenden Gehalts, so wie ein innigeres Eindringen in die Seelenzustände und Stimmungen voraus, die sich in den Stadien und Situationen religiöser Heiligung, Seligkeit und Schmerzen ausdrücken sollen.

Dieß nächste Hervordämmern des Innern, das leise erst um die Gestalten herzieht, und auch im Beschauer widerstandslos das Gefühl religiöser Sehnsucht erweckt, sagt hauptsächlich den Sienesen zu, unter denen als vorzüglichster Meister Simone di Martino aufsteht. Von der byzantinischen Form und Technik will er sich noch nicht befreien, doch seine Ausführung ist sorglich und zart, die rundende Modelirung noch im Rückstande, aber der Ausdruck heilig und wahr, und in den Engeln besonders, die um seine Madonnen und Heiligen her angebracht sind, voll Liebreiz und Innigkeit.

Den entgegengesetzten Weg zu gehn, war dem muthigen Giotto, dem Florentiner, aufbehalten, diesem „würdigsten Erben der alten Zeit, weil er der tüchtigste Sohn der neuen war." Wie mehrere unter den großen Meistern Architekt, Bildhauer und Maler zugleich, hat er zuerst die nöthige Kühnheit, indem er die Vorgänge neuerer Heiliger den biblischen Geschichten vorzieht, nun auch theils die Fesseln der bisher gültigen Conceptionsweise abzustreifen, theils die byzantinische Technik mit der Farbenwahreren Temperamalerei zu vertauschen, die durch ihn in Italien verbreitet ward.

Um tiefere Gemüthsauffassung bei wenig veränderter Gestalt und Färbung ist es ihm nicht zu thun. Er will individuell schaffen in neuem Gehalt, neuen Formen, neuen Farben. Eine Hauptseite seiner Phantasie, der Zeit gemäß, in der Dante als

erster Stern glänzte, liegt in den allegorischen Bezügen, die er seinen Darstellungen unterlegt, sei es nun, daß er religiöse und weltliche Zustände mit Attributen versehn ausdrücklich personificirt, oder daß er menschlich bestimmte Situationen mit allgemeineren Satzungen und Lehren in Verbindung bringt. An edlen und anmuthigen Köpfen und Gestalten gebricht es ihm hiebei nicht. Doch überall mehr auf deutliche als auf schöne Formen bedacht, bleibt sein scharfer Verstand hauptsächlich auf die charakteristische Bedeutung der Scenen, Zustände und Leidenschaften gerichtet, um sie nach kluger Beobachtung der vorhandenen Welt in einer noch nicht dagewesenen Klarheit durch Form und Geberde, Gewandung und Faltenwurf zu veranschaulichen. — Taddeo und Angiolo Gaddi, Giottino, Spinello von Arezzo folgen ihm bald eigenthümlicher, bald treuer, und Andrea Orcagna, eher zwar ein selbstständiger Nachfolger als ein Schüler zu nennen, stellt den Triumph des Todes, Weltgericht und Hölle mit so wirksamer Macht der Phantasie vor Augen, daß bei ihm mehr noch als bei Giotto das Allegorische zugleich in die unmittelbar lebendige Gegenwart der Sache überzugehn beginnt, und er dem Dante müßte gleichgesetzt werden, wenn er die Farbe mit derselben Meisterschaft zu behandeln verstände, mit welcher Dante die nationale Sprache der Poesie schuf und ausbildete.

Doch auf diese Einflüsse ist die Richtung nicht beschränkt, die mit Giotto anhebt. Sie zieht sich bis nach Oberitalien hinüber, obschon hier auch Spuren einer Vorliebe für den Ausdruck des stillen Gefühlslebens vorkommen, während die Sienesen sich ihrerseits nicht ganz der Wirkung entschlagen können, die Giotto's künstlerische Energie durch die Verständlichkeit seiner Gestalten ausübt.

So wird das bisher Geleistete mehr oder minder mit günstigem Erfolge gekrönt, ein wesentlicher Punkt aber bleibt dennoch unerledigt, und führt, sobald er in's Auge gefaßt ist, zu neuen für diese Epoche letzten Problemen.

Den Gestalten, welche das Heiligste darstellen sollten, war einerseits zwar, gleichsam für den Ausdruck ihres eignen Innern, der Keim eines

neuen Gemüths eingepflanzt; andererseits war für menschliche Situationen, Affecte und Begebnisse dem Streben nach verdeutlichender Stellung und Geberde die Bahn eröffnet. Dagegen vereinigten sich weder die beiden Richtungen zu ihrer nöthigen Ergänzung, noch machten sie voll und ganz ausgeprägte Individuen mit subjectiv abgeschlossenem Gemüth und charakteristisch eigenthümlicher Form zu dem hierdurch allein wahrhaft lebendigen Träger jedes Gehalts, des heiligsten wie des weltlichen. Die Gesichtsbildung, bei der Giotto stehn blieb, und die zu großem Theil auch auf seine Schüler überging, ließ mit ihren langen Nasen und nah aneinandergerückten, breitgeschlitzten, wenig geöffneten Augen in Gestalt und Ausdruck noch den erforderlichen Reichthum individueller Charaktere nicht zu. Situationen und Leidenschaften in entsprechenden Geberden wiederzugeben ist noch etwas anderes, als menschlich erfüllte Individuen, wie sie das Leben selbst in aller Tüchtigkeit hervorruft und bildet, malerisch in ihrer Lyrik des Herzens oder in epischen Vorgängen und Thaten zur Aeußrung zu bringen. Damit dieß vollständig geschehn könne ist es nothwendig, sie zugleich in ein gemäßes Local zu versetzen, Himmel, Hügel und Ebnen, Städte, Kirchen, Beleuchtung, Colorit, Costum, und was sonst noch zur Breite des Daseins gehört, den unterschiedenen Charakteren und ihrer bestimmten Lage anzupassen, das Ganze aber, je bunter die Mannichfaltigkeit ist, die hiedurch entsteht, in desto festerer Harmonie zusammenzuhalten.

Diese und ähnliche Forderungen insgesammt sind es, welchen die dritte Stufe unserer Epoche erst mit dem Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts nachzukommen beginnt. Man hat ihr neuerdings, vornehmlich der Zeit des Giotto und Dante gegenüber, das schöpferische Erfinden abgesprochen, indem sie sich, bei den Florentinern wenigstens, auf die Nachahmung der Wirklichkeit beschränke, und mit Ausnahme einzelner Gruppen edler, frommer Gestalten, eigentlich nur Krieg und Frieden, öffentliches und häusliches Leben, allgemein körperliche und persönlich verliebte Neigungen in die Form alt- und neu testamentarischer Begebenheiten einkleide. Als Vorwurf ist dieß selbst für die Mehrzahl

der beßren Meister zu Florenz ebenso unrichtig als ungerecht. Der einfache Grundgedanke der Conception allerdings vermag nicht jedesmal aus allen Einzelnheiten in klarer Größe herauszuspringen. Die Vielseitigkeit der Charaktere zerstückelt, die lebendige Bewegung der Gestalten drängt ihn zurück, die Fülle des Beiwesens verdeckt ihn. Aber die Erfindung ist darum nicht abgeschwächt. Ihr verwickeltes Geschäft hat sich nur sosehr bald hier bald dorthin zu wenden, sie muß so vielfach sondern, ins Einzelne gehn und wieder verknüpfen, und bleibt doch bei stets vermehrten Aufgaben, denen weder die gefundenen Mittel noch die erworbene Geschicklichkeit ganz schon genug thun können, so verborgen im Hintergrunde, daß sie schwieriger zu entdecken und zu beurtheilen ist. — Für das nun, was jeder Meister hiefür an Form und Färbung, Charakteren und Ausdruck bedarf, liegen ihm außer den bisherigen Kunstwerken entweder die nächste Umgebung und Gegenwart, oder die antike Sculptur, und häufig beide zugleich vor Augen.

Schon dieser Kreis ist von solcher Weite, daß er eine Beschränkung in Betreff der bestimmten Sphäre erfordert, die der einzelne Maler sich durch Beobachtung geläufig zu machen und seinem Gemüthe anzueignen hat. Und selbst in dem gleichen Bezirk von Anschauungen wird der Eine sich zunächst nur diese, der Andre andre Seiten vorzugsweise herausnehmen dürfen. Denn jeder muß sodann mehr oder weniger den neugewonnenen Reichthum nun auch in Zeichnung, Colorit, Gruppirung und Seelenausdruck künstlerisch wiedergeben lernen. Ist aber selbst diese Geschicklichkeit, die ohne Erfindung nicht auskommt, wirklich erreicht, so sind damit gerade nur Mittel herbeigeschafft, die wieder ebenso hindern als fördern können. Durch das offne Herangehn nehmlich an die reale Wirklichkeit fällt der Künstler jetzt erst vollständig dem Unterschiede der vorgefundnen Gestalten und des religiösen Inhalts anheim, den er nicht mehr in andeutenden Symbolen und allgemeinen Allegorien, sondern in unmittelbar lebendiger Darstellung veranschaulichen will. Aus diesem härtern Zwiespalte siegreich hervorzugehn ist die schwere Aufgabe für seine

jetzige Erfindung. Eine Aufgabe, welche der Inhalt selber erheischt. Denn im Leben, Leiden und Auferstehn Christi und seiner nachfolgenden Gemeine macht die Einigung der menschlichen und göttlichen Natur den Mittelpunkt aus. Wobei jedoch Sünde und Tod, Buße und Gericht als Durchgangsmomente nicht entfernt zu halten sind. Hiemit erhält die jetzige Stufe ein dreifaches Problem. Den allgemeinen Boden liefert, wie wir sahn, der individuelle Charakter in voller menschlicher Realität. Da ist nun einerseits wieder dem Innern nach die ganze Stufenleiter der subjectiven Empfindung und Sinnesart mit ihrem wahrhaftigen Inhalt in Einklang zu setzen. Denn das Himmlische und Irdische der Menschenbrust soll dem Ausdrucke wechselseitiger Durchdringung entgegengeführt werden. Andererseits hat die Malerei, ihrem italienischen Grundzuge gemäß, Formen zu finden, die als leibliche und sinnliche schon mit allem, was durch die Gott befreundete Seele zieht, zu ungehemmten Entsprechen zusammen gehen. Drittens endlich müssen sich beide Sphären eng und immer enger vermitteln.

Dem Glauben, wie der Wirklichkeit und bisherigen Darstellung nach ist aber diese schöne Harmonie weder in Rücksicht auf das Gemüth noch in Betreff auf die Außengestalt schon von Hause aus vollbracht. Die Malerei muß im Gegentheil eine harte Schule durchlaufen, ehe sie die Charaktere um sich her nach allen Seiten des Innern, wie der Körperform und Farbe zum reinen Spiegel jener doppelten Versöhntheit reinigen, oder die plastischen Vorbilder sich zu malerisch individueller Beseelung verlebendigen kann.

Was die Gesammtentfaltung angeht, so wiederholt sich auch hier noch einmal der ähnliche Unterschied, den wir auf der vorigen Stufe bemerklich machten.

Durch Einfluß des Taddeo di Bartolo setzen die umbrischen Schulen in dem obern Tiberthal die Richtung der Sienesen fort, indem sie, ohne den altchristlichen Typus ganz zu verlassen, im religiös verklärenden Ausdruck schwärmerischer Innigkeit vorwärts schreiten.

Das eigentliche Local aber für die bewegtere Entwicklung ist wiederum Toscana, wo bald genug das innerliche Vertiefen Hand in Hand mit der gleichmäßig klaren Lebendigkeit der Gestalt und Umgebung geht. Hier zuerst belebt der frömmigkeitsselige Fiesole in naturgetreuerer Weise die menschlich individuellen Züge zum Ausdruck sanfter Güte und zartester Reinheit. Die fleckenlose Liebe, die sich dennoch vor Gott noch für unwürdig und der Buße bedürftig hält, der klösterliche Andachtsfrühling des Gemüths findet in ihm den nächsten Meister. Von vielen jedoch wird Fra Beato Angelico unter den Florentinern nur als Ausnahme und vereinzeltes Wunder begrüßt. Eine Ausnahme ist er freilich, aber kein Wunder zufälliger Anomalie. Je näher und mannichfacher gerade die Florentiner auch für religiöse Gegenstände das bunte Welttreiben mit Vorliebe benutzen, um somehr bedürfen sie früh schon das Seelen- und Gestaltenvorbild eines Meisters, der in frommer Beobachtung der Natur nicht nur die Engel des Himmels menschlich, sondern ebenso im Menschen den himmlischen Engel der Seele zu formen und zu färben versteht. Je einseitiger er nur dieß Eine vollbringt, jemehr ihm Gebet und einsame Zelle nothwendig werden, je isolirter steht er da. Doch wie laut sich nun auch um die Anderen her das Regen und Bewegen der Gegenwart drängen mag, immer von Neuem klingt auch zu ihnen der stille Klosterglockenton herüber, der ihn den Schuldlosen schon zur Buße ermahnte, und ruft sie doppelt zum Ausdruck der Frömmigkeit zurück. Ein Künstler, wie Fiesole, durfte nicht ausbleiben, wenn auch seine Richtung mehr nur als Grundlage stummer Sammlung und Ruhe fortwirken kann. Denn bei allen seinen Vorzügen geht ihm doch die Energie in Colorit, Charakteren und Formen ab, und wie der gemäße Ausdruck erhöhter Affecte fehlt auch die künstlerische Kühnheit, welche die bewegten Lebensbilder zu reicheren Unterschieden und Gegensätzen auseinander treibt, und sie dennoch in Bezug und Einheit zu halten weiß. Dieser gleich wichtigen Richtung bricht erst Masaccio ihre neue Bahn; ein Meister, der mit großartigem Ernst auf Gestalt und Charakter gerichtet, seine

Formen durch Licht und Schatten zu verstärkter Wirksamkeit modelirt, und bei gründlicherem Studium des Nackten auch die Gewandung freier nach Geberde und Stellung ordnet. Fra Filippo und Filippino Lippi, Sandro Botticelli und Rafaellino del Garbo, Andrea del-Castagno, Cosimo Roselli, Domenico Ghirlandajo bringen vermehrte Naturwahrheit, lebendigere Empfindung und vergrößerten Reichthum landschaftlicher und sonstiger Umgebung, portraitartige Charaktere u. s. f. herzu, und lassen dadurch die religiösen Situationen in die realere Gegenwart des nationalen Lebens hereintreten, für dessen malerische Plastik sich nun Andrea del Verocchio auch den Werken der Sculptur eifriger nachzubilden anfängt.

Hiemit jedoch tritt nun erst, der äußeren Erscheinung wie dem innern Seelenzustande nach, der Unterschied Gottes und der ihm gegenüberstehenden Welt kräftig für die Malerei heraus. Wir finden deshalb in diesem Kreise vornehmlich jene markigen, mittelaltrigen Physiognomien, so weit es die Darstellungsmittel vergönnen, selbst in ihrer härteren Weltlichkeit auch für religiöse Gegenstände verwendet. — Die nächste Ueberwindung des Gegensatzes, der hiedurch zum Vorschein kommt, vermag jedoch nicht schon die positive Versöhntheit auszudrücken, in welcher jede der beiden Seiten zu ihrem dennoch übereinstimmenden Rechte gelangt. Soll die religiöse Tiefe der Conception überwiegen, so ist zuerst eine gleichsam nur negative Einigung möglich, die sich auf ergreifende Weise in hingebender Andacht, heiligendem Sinnen, innerem Versinken, strengem Ueberwältigen irdischer Wünsche, in der Wehmuth und dem Schmerze über den Unwerth des Menschen vor Gott, in dem innigen Bedürfniß nach Reinigung von den Flecken der Welt, wie in der Sehnsucht nach dem einzigen Gute ausspricht, das der Seele Heil und Beseligung zutheilen kann. In diesem Ausdrucke giebt aber der Mensch nur im Innern des Herzens seinen particulären Charakter auf. Für die äußere Gestalt und Färbung dagegen bewahren die Meister dieser Stufe, auch hierin der Wirklichkeit getreu, die individuellen Physiognomien mit aller Sorgfalt, und heiligen sie am wir-

kungsreichsten gerade durch jenen Grundzug schmerzlicher und herber, oder beruhigter und weicherer Andacht. In die Buße lächelt die Kinderunschuld der Engel zwar lieblich herein, doch selbst ihr Antlitz zeigt hin und wieder den Ausdruck ähnlich sinnender Herzensläuterung, und bleibt auch von den Mannes- und Kindergestalten Christi nicht durchweg entfernt. Denn ist für den tieferen Zusammenklang göttlicher und menschlicher Natur der gemäße Grundzug noch nicht wahrhaft gefunden, so kann er sich in Christus ebensowenig als in anderen Gestalten verkündigen. Das nicht vollständig vermittelte Gegenüber läßt überhaupt nach Seiten der Phantasie wie der Technik eine stets noch hemmende Fesselung zurück, die sich erst mit der Abnahme des Gegensatzes steigend in immer freiere Gediegenheit und umfangreichere Virtuosität umwandelt.

Das ähnliche Schauspiel drittens sehn wir in Padua, Venedig und dem ganzen oberen Italien in selbstständiger Eigenthümlichkeit wiederholt. In dem gelehrten Padua richtet sich der künstlerische Blick weniger auf die lebendige Wirklichkeit als auf die Sculptur. Denn wo es sich um schöne Menschengestalt handelt, ist die Antike für scharfe Bestimmtheit der Zeichnung, für Faltenwurf und Gewandung, plastische Rundung und klare Deutlichkeit der Formen neben der Natur eine unerläßliche Kunsthülfe. Francesco Squarcione, vielleicht als Lehrer von wichtigerem Einfluß denn als Maler ausgezeichnet, betritt diesen für die Malerei zugleich gefährlichen Weg, der das Echte zwar vorbereiten, doch nicht unmittelbar geben kann. Das Gleichgewicht christlicher Innigkeit, malerischer Individualität und formenreiner Plastik zu finden, bleibt einer späteren Epoche vorbehalten. Die nächsten Meister sind hin und wieder sculpturartiger als malerisch, in Umrissen und Formen streng bis zur Uebertreibung, wenn auch Andrea Mantegna sich solchen Mängeln glanzreich zum größten Theile enthebt. Gleichmäßig wirkt diese Richtung auch nach Venedig herüber, wo die Vivarini's, Carlo Crivelli, Montagna und andere hervortreten. Bei ihnen ist das, was sich später zu vollem Leben, freudiger in der Gluth und Tiefe des venetianischen Farbenschmelzes

kräftig und derb, doch duftig und zart, ganz weltlich und doch immer geheiligt bewegt, auf dieser Stufe noch symmetrisch starrer, nicht selten stier sogar, oder in gewaltsamer Bewegung, den Charakteren nach individuell zwar, markig mit großem Sinne gefaßt, aber wie zu heiterkeitslosem Gottesdienst festgehalten, durchaus kirchlich, oft erschreckend statt herbeilockend, bis auch hier mit Giovanni Bellini das freiere Leben aufzugehn anfängt, das den Triumph seiner höchsten Entwicklung jedoch erst durch Titian zu feiern vermag.

Achtzehnte Vorlesung.

Den allgemeinen Charakter der zweiten Epoche, welche das sechszehnte Jahrhundert umfaßt, habe ich bereits angegeben.

In religiösen Stoffen erreicht sie nach Seiten des innern Gemüths wie der äußeren Form jene versöhnte Vermittlung, die in menschlich individueller Gestalt, Situation und Färbung das wirkliche Dasein des göttlichen Geistes auf malerisch befriedigende Art zu freier Anschauung bringt. Indem hiebei das sinnliche Erscheinen, sei es als Schönheit der Gestalt oder des Colorits, oder als maaßvolles Gleichgewicht Beider, von demselben Interesse und Werth ist als die schöne Innigkeit der Seele, hört jetzt erst der Gegensatz vollständig auf, in welchem bisher die Richtung der Sienesen und der umbrischen Schule gegen die Florentiner gestanden hatte, oder verringert sich, wo er noch keine letzte Durchdringung erlangen kann, zu einem nur relativeren Ueberwiegen hier des einen und dort des anderen Bereichs. Das Nämliche gilt für die Plastik der antiken Sculptur, und das lebendige Vorbild der eigenen Umgebung. Auch in Betreff hierauf macht sich ein versöhnendes Gleichmaaß geltend, oder ein Vorwalten, worin sich theils das Auge des Coloristen, theils, ohne das Prinzip der Malerei zu gefährden, der Formensinn des Bildhauers befriedigt. Die Venetianer z. B. halten sich, um freier als Maler zu sein, meist von der antiken Plastik ferner, während Michel Angelo, sculpturartig in der Form, dennoch in Bewegung, Leidenschaft und Farbe so malerisch bleibt, daß er in Sculpturwerken mehr fast ein Maler, als in Gemälden ein Bildhauer wird.

Doch die freie Vollendung kann auch diese Epoche nicht ohne Vorarbeiten erwerben, in welchen sich zunächst noch der Grundzug der vorangehenden sichtbar macht.

So ragt denn eine erste Stufe zwar durch Innigkeit, Unschuld und jenes strebsame Ringen hervor, das sich noch nicht von jeder hemmenden Fessel loslösen kann, doch sie zeigt dafür auch statt des Muthes und siegreichen Uebermuths noch die Scheu vor Wagnissen und die Demuth im Wollen und Vollbringen. Ihr Haupttypus der Auffassung ist nicht die Buße aber die stille Bescheidenheit der Andacht, welche selbst die gereinigte menschliche Schönheit nur mit keuscher Resignation erst als gemäße Gegenwart alles Göttlichen hinzustellen unternimmt; doch bei der dadurch engeren Beschränkung nur allzuschnell, nachdem sie erreicht, was ihr zu erlangen vergönnt ist, in ein seelenloseres Wiederholen der ähnlichen Formen, Stellungen, Gruppirung und Färbungsweise hineingeräth, ohne neue Kraft zu der Fortbildung in sich zu tragen, die zu dem letzten Ziele hinführen würde. Ich will hier als vorzüglichste Meister, um welche sich ähnlich große Schüler umhergruppiren, nur Francesco Francia, Pietro Perugino, Leonardo da Vinci nennen, und als Beispiel kurz den Letzteren charakterisiren, weil er das meiste Neue hinzubringt.

Leonardo da Vinci, in seiner Jugend in Florenz, dann in Mailand wirksam, zuletzt in Frankreich, war der umfassendste Geist dieser Stufe; Baumeister, Maler; von vielseitiger Kenntniß, verstandesklar forschend und sinnreich grübelnd; voll Reinheit und Größe der Seele; in Beobachtung der lebendigen Wirklichkeit ebenso unermüdlich als in dem Hinblick auf die abgeschlossene Plastik der Sculptur; gesetzmäßig streng gegen sich, vorstrebend in Problemen und deren Lösung, und doch als Maler noch in dem quälenden Kampf, die Genauigkeit und Modelirung durch Tiefe der Schatten und leisere Uebergänge herauszurunden und die Innigkeit der Seele mit der Marmorfestigkeit und Glätte der Form zu verschmelzen; in der Bewegung frei und doch noch gefesselt; in der Charakteristik bestimmt und gründlich, und doch ohne den letzten Lebenshauch der Kunst und Athem

der Wirklichkeit; im Ausdrucke ernst und zierlich, wonnesüß in lächelnder Freundlichkeit des Mundes und trauernd in dem schwermüthigen Seelenblick des Auges; aber von wunderbarer Eigenthümlichkeit in der schwierigen Harmonie so widerstrebender Elemente.

Was die erste Stufe noch an künstlerischer Freiheit entbehrt, das bringt in reichster und doch noch maaßvoller Weise die zweite als eigentliche Vollendung hinzu. Als Beweis will ich nur kurz an Raphael, Titian und Correggio erinnern.

Die Höhe der raphaelischen Meisterschaft möchte ich am liebsten durch das günstige Maaß und den glücklichen Einklang bezeichnen, zu dem sich bei ihm allein alle Richtungen und Gegensätze durchdringen, um welche es sich bisher in der italienischen Malerei gehandelt hatte. Die menschliche Individualität des Charakters und der Ausdruck der damit versöhnbaren Heiligkeit; Buße und Befriedignng; sanfte Demuth und feliges Glück; Hoheit und Grazie, Adel und Lieblichkeit, die Plastik der Alten, und die Gemüthstiefe des Christenthums; Naturstudium und schöpferische Phantasie; die ausgebildet sichre Zeichnung ebenso individuell charakterisirender als gesetzmäßig normaler Formen, und die Kraft und Feinheit des malerisch beseelenden Colorits; Symmetrie der Gestalten, Stellungen und Bewegungen, und freie Lebendigkeit; Fülle der Figuren und Gruppen, und klar durchgreifender Zusammenhang; fester Rhythmus und fließende Melodie. Die ursprünglich harmonische Gabe, alle diese Seiten nicht nur zusammenzufassen, sondern in müheloser Freiheit zu reiner Verschmelzung ineinanderzuweben, giebt seinen Werken jenen künstlerischen Nimbus der Vollendung, welcher so lange und oft Künstler wie Laien verlockt hat, Raphael als höchsten Gipfel aller Malerei zu erheben. Diesem Gleichmaaß strebt er in seiner seeleninnigen Jugend unschuldsvoll mit zarter Scheu entgegen, und er verliert es selbst dann nicht, als ihn der riesige Geist des Michel Angelo mit sich auf neuen Bahnen fortreißt. Doch um soviel gerade das Prinzip der Malerei nicht nur in diesem unmittelbaren Zusammengehn und Gleichgewicht wurzelt, um so-

viel ist auch Raphael nicht der größte aller Maler. In jeder einseitigeren Tiefe, in Großheit und Energie der Conception, Charakteristik und Bewegung, in bunter Lebensfülle, in lodernder und doch gezügelter Gluth der Phantasie, in Kühnheit der Wagnisse und triumphreichem Siege, in Muth der Extreme und Macht ihres Einklangs, und hauptsächlich in dem reichen Kreise von Vorzügen, durch welche die Malerei sich als besondere Kunst zu geschlossener Eigenthümlichkeit von der Sculptur abzuscheiden und in Farben und Formen mit dem Seelenlaut der Töne zu wetteifern beginnt, ist Raphael vielseitig übertroffen worden.

Als solch ein Nebenbuhler steht sogleich Titian unter den Venetianern da, wie sehr ihn auch fromme Gemüther beschuldigen mögen, die christliche Malerei durchaus verweltlicht zu haben. In der freien Vollendung, mit welcher er dies that, vollbrachte auch er ein wahrhaft christliches Werk. Der Jubel über Gottes Herrlichkeit, wie sie sich nicht nur in menschlicher Buße und Andacht, sondern in Luft, Licht und Regenbogenschimmer, in Pracht der Natur und nationaler Größe verkündigt, die künstlerisch dargestellte Aussöhnung dieses wirklichsten Lebens mit dem Geiste der Religion würde ohne Titian's frischen Weltblick und seine meisterhafte Hand der italienischen Malerei fehlen. Diese Lücke vollständig auszufüllen war überhaupt in unserer Epoche der glückliche Beruf der venetianischen Meister. Die Macht antiker Formen bezwang sie nicht; ihre Kunst wuchs aus der Gegenwart des Lebens und nicht aus den immer neu einwirkenden Trümmern des Alterthums auf. Ebensowenig erlaubte es ihnen die rings umher in Stadt, Meer und Himmel fort und fort malende Natur, der Seelenandacht allein den Vorrang zu lassen. Bei aller Religiosität richtete ihr Sinn sich mit frohem Muthe aufs Weltliche hinaus, und das Höchste und Tiefste in Fleisch und Blut schön und reich in lebensvollem Glanze zu verkörpern, war das Kunstbedürfniß, das Titian befriedigte. Erfüllt von der Freude an dem Reichthum Venedig's, schaut er hin auf das rege Gewühl, auf den Zusammenfluß fremder Trachten, lebendiger Charaktere, schöner Frauen und Mädchen, auf die heimische Pracht

der Architektur und Umgebung, auf den Silberglanz und Golddust des Himmels, auf die Klarheit der Luft, das dennoch milde Leuchten und Funkeln jeder Farbe, und vor allem auf den Zauber des menschlichen Fleisches, das Gott dem Malerauge zu Segen und Lust geschaffen. Doch wenn er diesen Reichthum auch in den Kreis seiner religiösen Kunst hineinzieht, kommt es ihm als echtem Coloristen nicht auf die tiefste Innigkeit der Seele in eben so plastisch gereinigten Formen an, sondern er genügt sich von dieser Seite mit gewöhnlicheren Charakteren, wie sie theils würdig und ernst, theils in lebensfrischem Muth und Jugendkraft sich vor ihm ausbreiten. Voll, kernig, in zwangloser Bewegung, in freier Natürlichkeit stellt er die adligen Gestalten der Senatoren, der schönen Frauen ebenso groß und edel hin, als er die Gestalten der Fischer Schiffer, das Volk überhaupt in allen Altern und Ständen treu in voller, nationaler Lebendigkeit wiedergiebt, und doch die vielgestaltigsten Gruppen ungezwungen zu einem stets klaren Ganzen abzurunden versteht. Die raphaelische oder antike Schönheit, obschon er sie, wo es ihm nöthig scheint, in seiner eigenen Weise mehr als man glaubt zu erreichen im Stande ist, würde seinen künstlerischen Zwecken im Wesentlichen hinderlicher als fördernd gewesen seyn. Die Gestalt ist dann als *Gestalt* bereits göttlich geadelt und künstlerisch erhoben. Den Adel der Phantasie und Schönheit will der Colorist aber nicht durch die Form schon, sondern wahrhaft nur durch den belebenden Ausdruck kund geben, den die Farbe allein hervorzubringen vermag. So ist Titian nicht immer der rühmenswertheste Zeichner, ein strenges anatomisches Studium blickt nicht durchweg aus seinen Figuren heraus, aber wie alle großen Coloristen, weiß er durch Farbenzauberei diesen Mangel zu ersetzen, und häufig selbst das zu bewirken, wonach der beste Zeichner, oft ohne es treffen zu können, sucht. Tiefe, Saft, Sättigung und Gluth der Farbe stehn seiner freien Meisterschaft vollständig zu Gebote; jeder Ton leuchtet gleich durchsichtigen Gesteinen, und doch sind alle so zart verschmolzen, und in den Gegensätzen waltet solch eine köstliche Mildigkeit, daß sich eine wohlthätigere Erholung fürs Auge nicht

finden läßt. Die höchsten Lichter, wie hell sie auch blitzen, sind leise gedämpft, und über das Ganze zieht sich ein Reiz und ein nie verschleiernder Duft, jede Form und Färbung ist geistig geschaffen, und doch so körperlich wahr, als sey es die Natur selber, die hier mit Künstlerauge und titianischer Hand sah und vollendete. In dieser Weise bringt er, was ihm an Tiefe des Innern, an Heiligung und Andacht, an großartiger Einfachheit und zarter Grazie der Seele abgeht, durch die mit religiösem Ernste dennoch in Einklang gebrachte weltliche Fülle, und durch die schöpferische Poesie des Colorits herzu, das für sich schon den Adel, die Feinheit, das Feuer und den Reiz seines künstlerischen Geistes offenbar machen würde. Und aller Freiheit und lebendigen Kühnheit zum Trotz verliert er sich nicht über die Grenze des schönen Maaßes hinaus, das mit der Vollendung immer verschwistert ist.

Schwerer noch als Titian ist endlich Correggio zu fassen. Ihn am meisten verkennen theils die trüben Gemüther, für welche die Kunst eine Predigt und jedes Gemälde ein Hochaltar seyn soll, theils die verwirrten Augen, die ein Bild nur nach Statuen, und einen christlichen Maler nur nach der Antike zu würdigen sich angewöhnt haben. Doch auch seine neue Richtung ist ebenso in dem Charakter der italienischen Malerei als in dem Verlauf dieser Stufe und dem Geiste des Katholicismus begründet. Er malt die innige Kinderwonne der über das Heil, das ihr widerfahren, jubelnden Seele. Diese leicht wie auf Wolken sich wiegende Lust webt bei ihm in der ganzen Gestalt, überfreundlich fast, doch immer lieblich ermäßigt; sie begeistigt jedes Glied, jeden Zug zu Lächeln und Glück; heftig beinahe, aber unendlich zart und fein; naturfroh, weltlich, und doch durch selige Freudigkeit wieder ganz religiös. Alles ist in ihm Leben, Bewegung, aber alles Seele. Ein Schritt weiter, und die Anmuth wird zur verzierlichten Süße, die Unbefangenheit zur Absicht, — doch zu diesem Ueberschreiten kommt es nicht. In angeborener Naturgrazie der Empfindung spielt Correggio mit bewußtlos sicherem Uebermuth an dieser Grenzlinie hin und wie-

der, ohne sie, selbst um eines Haares Breite, zu übertreten. Wer diese paradiesische Unschuld, mitten im vollsten Leben, nicht versteht, kann ihn nicht genießen. Auch er ist kein vollendeter Zeichner und erfahrner Anatom, obschon er sich in dieser Beziehung die schwierigsten Probleme stellt. Doch es sind bei ihm nicht Probleme und Schwierigkeiten; so durchweg jedes Glied von innen her zu dem gleichen Wohllaut zu bewegen, der das Herz seiner Gestalten beseeligt, ist das unmittelbar befriedigte Bedürfniß seiner Anschauung; und fehlt er in Richtigkeit der Form, so ist auch dies nur ein neuer Reiz; wie Kinder schön bleiben, wenn auch ihr Körper nicht in allen Gliedern die freien Proportionen Erwachsener zeigt. Und jedesmal eilt, wie bei Titian, das Colorit ergänzend, verbessernd, versöhnend herzu. Wie eigenthümlich verschieden aber ist Correggio in der Färbung von den Venetianern. Titian's Fleisch z. B. soll Fleisch sein, bezauberndes Farbenfleisch, in bräunlich goldner Blutwärme, oder von sanftem Silberduft angehaucht. Seine Farbe will mehr Körperliches als Geistiges, mehr sinnliche Schönheit, Glanz, Glut, Fülle, Leben, wenn auch in reinem künstlerischen Maaß. Bei Correggio, obschon er es im vollen Scheine der Wirklichkeit malt, denkt man nicht mehr an Fleisch. Es ist eine Seele, die sich verkörpert, ohne in das eigentlich sinnliche Leben einzugehn. Die Grazie seines Ausdrucks, die Lieblichkeit des Geistes ist es, welche auch sein Colorit durchzieht, und mag sie auch ganz im Leiblichen erscheinen, doch nicht ganz Leib wird. Aus den grünlichen Schättchen in leisem Nüancenspiel lauscht nur gleichsam ein röthlich angeflogenes Knie, eine Fingerspitze oder Wange lächelnd wie eine Rosenknospe aus den bräunlich grünen Blättchen hervor, die sich eher verbergen, als zu voller Blüthe entfalten will. Es liegt etwas unendlich Seelenreiches in dieser Farbe. Sie ist nicht alabastern, doch eben so wenig hat sie titianisches Leben, nicht lodernd und glühend, und bleibt doch voll stiller innerer Wärme, nicht aufs tiefste gesättigt, und doch so zart und saftig, wie Duft und Blumen unter mildesten Himmelsstrichen. Auch fährt Correggio nicht, dem Rubens ähnlich, wie ein Engel des

Lichts einher, der mit den Geistern der Finsterniß kämpft, um den Regenbogen des Farbenfriedens siegen zu lassen; er wagt es nicht, Farbenblitze in die Nacht der Schatten zu schleudern, und doch fehlt es ihm nicht an hellem Lichte und tiefen kräftigen Schatten. Sie kommen nur nicht als Gegensätze zum Vorschein; man merkt sie nicht; mit reizender Milde werden sie ineinander geführt. Es ist ein stilles Fließen, ein stetes sich Hellen und Dunkeln. Glaubt man Schatten zu haben, durch Reflexe ist hineingehellt, glaubt man ein helles Licht zu verfolgen, es scheint schon in ein dunkleres so sanft als möglich hinüber. Dennoch webt sich dadurch kein verschwimmender Duft über das Ganze. Umrisse und Modelirung sind fest und bestimmt, und doch bleibt alles lebendig und seelenreich. So hängt auch sein Colorit aufs innigste mit seinem Ausdruck zusammen, ja es ist eine Hauptseite, durch welche er seine Empfindungsweise vernehmbar macht; wie das sinnliche Licht in seiner berühmten Nacht, das von Christus ausgeht, ganz die Bedeutung des göttlichen geistigen Lichts in sich aufnimmt und wiederspiegelt. Bei keinem anderen Meister möchte ich mehr von süßbewegter Musik und Melodie der Seele in Farben und Gestalten sprechen, als bei Correggio. Wie im Gesang das seelige Herz ein volles Mitstimmen hat der Sinne, die sich verinnigt mit der Seele verschmelzen und durch jeden Klang Gemüth und Empfindung hinathmen lassen, so ist es bei ihm. In seinen Gestalten wie in seinem Colorit lächelt das ganze Herz mit allen Sinnen. Keiner scheidet den Menschen weniger in Seele und Leib. Nur Shakespeare, wo er von Liebe und Musik, selber sinnlich in elfenartiger Unschuld melodisch spricht, ruft einen verwandten Eindruck hervor.

In religiösen Bildern nun malt Correggio nicht Pracht und Erhabenheit, nicht strenge Buße oder tiefe Versenkung, ebensowenig ein Hosiannajauchzen und Halleluja, sondern auch hier ist es das Lächeln des Gemüths, die volle, auch leibliche Unschuld des Menschen in Gott, eine Wonne, die alles lieblich macht Innen und Außen. — Nächst dem religiösen Seelenglück ist sein umgekehrter Gegenstand die volle Lust der Sinnen, die er mit

gleicher Grazie vergeistigt. Er stellt sie als Liebe der Leda, Jo, Danae, Antiope, als wirklichen Genuß und doch als ein holdes Spiel der Poesie und ihrer Erfindung dar. Er malt in süßer Lüsternheit das gleiche Entzücken der ganzen Seele und des ganzen Leibes. Doch Lüsternheit ist das falsche Wort. Es setzt Begehr nach Verbotenem voraus. Bei ihm erscheint die Sinnenlust, die das Herz durchzieht, als nichts Verbotenes; nein, als eine göttliche Gabe, worin der Mensch in Freudigkeit ist, die er kindlich, jugendlich, staunend, beseeligt überrascht, still frohlockend, süß befriedigt in schuldloser Innigkeit genießt. Es sind dieß Gestalten, die uns alles vergessen machen, was uns von Sünde des Fleisches, von Schaam vor dem Nacktsein im Paradiese in's Bewußtsein gekommen ist.

In diesen Meistern brachten sich die Hauptrichtungen, durch welche die italienische Malerei auf den Höhepunkt der Schönheit und Kunst geleitet werden konnte, zu ihrer individuell abgeschlossensten Reife. Mit der Vollendung aber war für diese Epoche zugleich auch die ursprüngliche Energie erschöpft, und indem sich neue Bahnen noch nicht eröffnet hatten, war jetzt auf einer dritten Stufe nichts anderes übrig, als sich, wenn kein wirklicher Fortschritt mehr möglich schien, näher oder ferner dem einen oder anderen jener unübertrefflichen Vorbilder anzuschließen. Da blieb denn auch hier das Schicksal nicht aus, dem sich die Wiederholung niemals entziehen kann. Die schönsten Vorzüge aller Kunst, der neue Blick, die selbsterfindende Anschauung, deren vorher kaum geahnte Formen und Ausdrucksweisen zum Theil zwar der vorhandenen Wirklichkeit entnommen sind, ebensosehr aber aus dem eigenen Geist und Gemüth hervorgehen, verlieren sich mehr und mehr, das ernste Eindringen in die eigentlichen Tiefen der jedesmaligen Aufgabe, das nur bei selbstständigem Hervorbringen sich regt und wach erhält, vertauscht den gründlichen Fleiß mit oberflächlicherer Nachbildung, und wenn es auch den Künstlern nicht an jeder Individualität gebricht, so steht doch dieß Eigene gegen das von Außen Empfangene zurück, und beide Seiten gelangen nicht zu vollständigem Einklang. So kommen

allzubald mit der Gediegenheit auch das wahrhafte Leben und die innige Seele abhanden; das echte Maaß sinkt zur kahleren Mattigkeit herunter, oder geht zu Uebertreibungen fort, und statt der wahren Originalität machen sich nur der Schultypus technischer Bravour oder der Versuch bemerklich, die Vorzüge vieler Meister aneinanderzufügen.

In allen diesen Rücksichten aber bringt der specifische Charakter der Vorbilder auch in dem Werthe der Nachbildungen selbst, der Natur der Sache nach, vielseitige Unterschiede und Grade hervor. Die raphaelische Kunstvollendung z. B. übt einen mannichfaltigen Einfluß aus. Doch indem Raphael's Meisterschaft in dem Verein der zu solchem Ebenmaaß nicht zum zweitenmale verknüpfbaren Vorzüge begründet war, so fehlt nun dem Einen seiner Nachahmer die Tiefe und Feinheit der Empfindung, dem Andern der freie Adel der Gestalt, dem Dritten die malerische Zartheit und Kraft des Colorits, allen aber die individuelle Schöpfungsgabe, welche die Wahrheit der Natur mit der Schönheit der Antike und der christlichen Innigkeit so rein, anspruchslos, groß und doch voll Grazie in Uebereinstimmung zu setzen vermochte. Schon Perino del Vaga, Gianfrancesco Penni, Lionardo il Pistoja, Andrea Sabbatini, sowie diejenigen Künstler, welche aus der Schule des Francesco Francia zu der Nachbildung Raphael's herübertraten, Bagnacavallo, Innocenza da Imola u. A. m. legen hievon Zeugniß ab. — Schlimmer steht es, wie bei jeder Richtung, die selber schon gegen die Grenze hin vorgerückt ist, mit den Nachahmern des Correggio, von denen ich nur Parmigianino nennen will; am schlimmsten jedoch mit den schwächeren Schülern, welche dem Riesengeiste des Michel Angelo nachstreben, dem sich gleichzustellen, unter allen die jemals zeichneten und malten, nur Rubens in seiner Sphäre groß und mächtig genug war. — Ein durchaus günstigeres Resultat dagegen bietet der Verfolg der venetianischen Schule. In ihr waltet für Form und Ausdruck, Bewegung und Colorit, der Hinblick auf Natur und Wirklichkeit in dauerndem Verein mit frischer Erfindungsgabe fort, so daß sich noch Meister entwickeln,

die weit entfernt, nur als Nachahmer gelten zu können, im Gegentheil nach manchen Seiten hin ihre Vorgänger hinter sich zurücklassen. Wenn daher auch die Gediegenheit der Auffassung schon mit Paul Veronese abzunehmen beginnt, und in übermäßigen Compositionen die vermehrte Weltpracht der meerbeherrschenden Stadt, die Majestät ihrer weiten Marmorbauten, der Pomp ihrer Feste gegen die frühere Innigkeit und ernstere Tiefe zu rauschenden Farben- und Gestaltenreigen in den Vorgrund tritt, so bleibt doch bei Paul Veronese und auch bei Tintoretto zuweilen eine gleichsam vornehme Größe der Phantasie und jene mächtige Virtuosität in Beherrschung selbst des ungemessensten Raumes übrig, welche Figuren, Gruppen, Architektur und sonstige Umgebung meist ungezwungen und klar zu vertheilen, die Beleuchtung und Luftperspective zu scheinbar unabsichtlicher Wirkung zu berechnen, und mit der sichern Klarheit des meisterhaft hinfliegenden Pinsels fast noch die Vorzüge der titianischen Färbung, bei Paul Veronese mindestens, zu überbieten weiß. Andere zwar können in directerer Nachahmung nicht gleichen Schritt halten, im Ganzen aber hört die in der Nationalität selber tiefgewurzelte Meisterschaft weniger auf, immer neue, wenn auch schwächere Keime zu treiben.

Dies sind die Grundrichtungen, in welchen die zweite Hauptepoche sich fortbewegt. Die dritte will ich zu lebendigerer Vergleichung später erst den holländischen Meistern des siebenzehnten Jahrhunderts, sowie vor Allem Rubens und seiner Schule gegenübersetzen.

Neunzehnte Vorlesung.

Den italienischen Schulen müssen wir jetzt in allgemeinern Umrissen die Charakteristik der deutschen und niederländischen Meister zur Seite stellen.

Zu diesem Zwecke sind wesentlich zwei Sphären zu unterscheiden; die deutsche und niederländische Malerei in ihrem selbstständigen Nationalcharakter, und die Nachbildung oder frei produzirende Aufnahme antiker und italienischer Muster. Der entsprechenden Erscheinung begegnen wir in den anderen Künsten gleichfalls, theils im Mittelalter, theils in den spätren Epochen. Wir müssen in dieser Rücksicht überhaupt eine doppelte Darstellungsweise hervorheben.

Die Erste hat sich entweder von Anfang an, oder in Zeiten reiferer Verjüngung von der Kunst der Alten bald in höherem, bald in geringerem Grade bestimmen lassen. Für das Mittelalter habe ich bereits die Lyrik des Petrarca und den Bildungsgang des Boccaz angeführt. Für die folgenden Jahrhunderte will ich nur an die nächsten dramatischen Versuche der Italiener nach dem Vorbilde des Plautus, Terenz und Seneca, und an die französische Tragödie erinnern. In der Architektur schließt sich früh schon der sogenannte Rundbogenstyl, später noch einmal der italienische und französische, zuletzt treuer wieder, doch erfindungsloser und kahler auch der jetzige Baustyl den Alten an. Offener zu Tage noch liegt das Beispiel der Sculptur.

Auf der anderen Seite aber schafft die Phantasie, sei es im religiösen, sei es im weltlichen Gebiete, ihre Werke, ohne

Vorbild und Nachhülfe, aus eigenen Mitteln. Denn die Vorstellungsart und Empfindung, die Religion und der Staat, die Sitten und Gebräuche, das subjective und allgemeine Volksleben des Mittelalters wie des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts liegen weit von der Welt- und Naturanschauung der Griechen und Römer ab. Hauptsächlich bei den rein germanischen Völkern, die sich nicht das vorgefundene Alterthum einverleiben, sondern sich aus ihrem ursprünglichen Charakter heraus entwickeln. Sie vor allem, obschon es auch den Spaniern, Portugiesen und Franzosen nicht an einer unabhängigen Kunst des Mittelalters fehlt, schöpfen den Gehalt und die Form ihrer Empfindungen aus sich selber. Bei den Franzosen brauche ich nur der weithinwirkenden provenzalischen Lyrik, bei den Spaniern ihrer Lieder und epischen Romanzen, bei den Deutschen des Minnegesanges Erwähnung zu thun. In der Architektur ist es die sogenannte germanische Baukunst, welche in Deutschland wie in Frankreich, in England und Schweden einen ähnlich selbstständigen Weg entlang geht, indem sie mit aufstrebender Andacht in Wölbungen und Bogen den vorher üblichen Halbkreis zerbricht, die Säulen zu Bündeln theilt, zu schlanken Pfeilern emporstreckt, die Mauern lichtet, die Breiten verringert, die Höhe vermehrt, und überall die Massen ebenso sicher, großartig und ernst, als zierlich, graziös und leicht zu spitzen Giebeln, Thürmen und Thürmchen hinaufhebt.

Gerade in dieser Verselbstständigung zeigt sich die christliche Kunst in ihrer mittelaltrigen Reinheit, und bewahrt auch den späteren Jahrhunderten die Kraft für den eigenthümlichen Ausdruck des nationalen Charakters und der heimischen Natur. Keine fremde Anschauung tritt herzu; alles entfaltet sich ungeschmälert aus dem eigensten Geiste und innersten Volksleben.

Von ähnlicher Art ist der größte Theil derjenigen Stufen, deren Betrachtung unsere Aufgabe ausmacht. In ihnen daher wird der Unterschied gegen die Kunst der Italiener am schärfsten sichtbar. Die Schönheit der freien Gestalt in ihrer leiblich untrennbaren Einheit mit dem gleich schönen Innern steht nicht

mehr als Ziel der Vollendung da, sie entschwindet im Gegentheil mehr und mehr, um dem Ausdruck der subjectiv sich vertiefenden Seele und des besondern Charakters in portraitartigen Formen Raum zu verschaffen.

Auf diesen Punkt müssen wir unser Hauptaugenmerk richten. Denn selbst in neuester Zeit noch giebt es Liebhaber und Kenner genug, die sich aus einer bald genaueren bald seichteren Bekanntschaft mit der Antike und den schönsten Epochen der italienischen Meister für die menschliche Gestalt und landschaftliche Natur ein sogenanntes Ideal abstrahirt haben. In diesen Formen, behaupten sie, liege das echte Prinzip für alle Schönheit. Jemehr nun solch Ideal, über die nationale Wirklichkeit bestimmter Physiognomien und landschaftlicher Formen hinaus, durch allgemeinere Regeln und Maaße canonisirt, oder nach sonstigem Fürschönhalten zurechtgemacht ist, um so weniger kommen die Anhänger dieses ästhetischen Glaubens mit den meisten Epochen der deutschen und niederländischen Malerei zu Stande. Sie beseitigen gemeinhin die Werke derselben als häßlich und steif, als prosaisch und gewöhnlich. Denn was sie am wenigsten sehn wollen, wird ihnen nach ihrer Meinung am häufigsten geboten: statt hoher Schöpfungen der Phantasie haben sie theils alltägliche theils unschöne Gesichter von Bürgern und Bauern, oder gar Scenen gemeinster Art, und Gegenden ohne Reiz und Interesse vor sich. Aber das Mißfallen an diesen ernsten oder comischen Gestalten, diesen kahlen Gestaden, diesen dunkeln Fichten und lustigen Schenken verräth nichts weiteres, als einen oberflächlichen Kunstgeschmack. Das ganze Bestreben jener Schulen steht ebensosehr in offenem Zusammenhange mit der religiösen Weltanschauung, aus der sie emporgewachsen sind, als es zugleich einen Fortgang beweist, der, statt etwa nur in nationaler Beschränktheit, vielmehr in dem Wesen der Malerei selbst seinen Ursprung findet.

Wundern Sie Sich deshalb nicht, wenn ich das scheinbare Paradoxon voranstelle, im Ganzen genommen seien, wenn auch nicht die Deutschen, doch wenigstens die Niederländer in ihrer

Malerei malerischer als die Italiener, und darin liege der Fortschritt, den sie von Hause aus vorwärts thun. Dieß zu verdeutlichen muß ich zum Theil auf Punkte zurückweisen, die wir schon in der Einleitung besprochen haben.

Die Malerei bedarf, wie die Sculptur, der äußeren Gestalt. Kommt nun die Farbe hinzu, so könnte es scheinen, die höchste Stufe müßte der Meister einnehmen, welcher die plastische Schönheit allen den Zaubern einzufügen verstände, mit denen Luft, Licht, Färbung, Nähe und Ferne die ganze sichtbare Welt umwebt. Ich habe diese Verbindung von einsichtsvollen Malern oft als das Ziel aussprechen hören, dem ihre Kunst zustrebe. Dennoch ist die geforderte Art der Verknüpfung nie vollständig da gewesen. Aus dem einfachsten Grunde: sie liegt nicht in der Natur der Sache. Wer z. B. wird einem Meister wie Raphael in Bezug auf Farbenzauber den Platz dicht neben Titian, Correggio, Murillo, Rembrandt oder Rubens einräumen wollen. Und diese ihrerseits, wo sie in Rücksicht auf Farbe den Gipfel erreichen, geben am liebsten Charaktere und Formen, welche die falschen Propheten ganz möchten aus der Kunstsphäre verbannen, um nicht das rühmen zu müssen, was doch von allem gemeinhin als schön Gepriesenen abweicht. Eben durch solche Gestalten jedoch sind jene Meister zwar schlechte Sculptoren im Sinne der Griechen, doch die ausgezeichnetsten Maler geworden.

Wir brauchen aber soweit nicht rückwärts zu gehn, unsere eigene Gegenwart liefert denselben Beweis. Maler, die mit Rembrandt, Everdingen, Ruisdaal wetteifern, mit Titian und den Spaniern in die Schranken treten können, suchen wir in Düsseldorf, München und selbst in Holland vergebens. Die großen französischen Meister dagegen, die sich glorreich von ihrem classischen Theaterwesen losreißen, und mit der Freiheit des Genius mitten in die Natur und das volle Menschenleben hineingreifen, um hier das scheinbar Täglichste in particulären Formen, Situationen, Physiognomien scharf, frappant in rascher Lebendigkeit zu fassen, — die Franzosen haben eine erneute Ausbildung gewonnen, die in Kühnheit und Reiz, Naturhauch und geistvoller

Berechnung fast diejenigen selber besiegt, die bisher für unübertreffbar erachtet wurden. Und dadurch allein sind diese Meister zu solcher Höhe gelangt, daß sie sich von dem sogenannten Ideale hinweg frisch wieder der Wirklichkeit zugewendet haben, ohne mit der Spitze des Colorits auch die Formenschönheit der Sculptur verbinden zu wollen. Eine Marotte, der hauptsächlich nur Künstler nachhängen, die weder hier noch dort das Rechte zu treffen im Stande sind, und nun verzweiflungsvoll hoffen, das große Räthsel zu lösen, wenn sie ihr doppeltes Unvermögen zusammenthun.

Vergleichen wir diesen Erfahrungssatz mit dem Wesen der Malerei selbst, so stellen sich folgende Punkte heraus.

Der Maler vermittelst der Farbe kann seine Gestalten *erstens* mit einer ganz anderen Innigkeit beseelen als der Bildhauer. Deshalb nehmen auch die Italiener der besten Epoche die Schönheit der griechischen Sculptur nicht etwa durchgängig auf. Sie entfernen sich von ihr in demselben Grade, in welchem sie den eigentlich malerischen Ausdruck beabsichtigen, und ersetzen durch geistige Schönheit, Farbenbelebung und bewegtere Leidenschaft, was ihnen an sinnlicher Vollendung der Formen abgeht. Wenn nun die stille oder aufgeregte Tiefe des Gemüths der vornehmlichste Inhalt, und damit die seelenmalende Färbung das entsprechendste Darstellungsmittel wird, so sieht sich die Malerei auf diesem Wege weiter noch als bei den Italienern von der Sculptur abwärts nach der entgegenstehenden Seite herübergeführt. Dieß ist in unbefangenster Art z. B. bei den älteren niederländischen Meistern der Fall, die schon aus diesem Grunde, da sie ganz nur die malerische Wirkung aufsuchen, malerischer verfahren, als viele der gleichzeitigen italienischen Schulen.

Die Farbe aber *zweitens* ist ebenso das der Gestalt nach *particularisirende* Prinzip. Will die Malerei deshalb in ihrem selbstständigen Felde die Ausbildung des Colorits verfolgen, so wird sie von Anfang an eine Vorliebe für particulärere Formen darthun, als diejenigen Italiener benutzen können, welche die Kunstrichtung der Alten wieder aufleben lassen. Denn

die sinnliche Schönheit der Sculptur muß jede Eigenthümlichkeit des Charakters und der Gestalt von sich abwehren, die nicht unmittelbar mit dem darzustellenden allgemeineren Inhalt in Einklang steht. Darf doch für eine Portraitbüste selbst, in der es sich gleichwohl um vollständige Aehnlichkeit handelt, der Bildhauer keineswegs alle Zufälligkeiten der Physiognomie verwenden. Er muß sich im Gegentheil den geistig und leiblich substantielleren Charakter der Züge aufzufassen bemühn, und ihn mehr noch gegen das allgemein Menschliche hin plastisch vereinfachen. Dem Maler ist dieß in gleichem Maaße nicht mehr erlaubt. Der lebendige Athemzug individuellster Aehnlichkeit, wenn auch nicht in Denner'scher Art, ist sein schönster Sieg. Diesen gleichsam portraitartigen Grundzug, der überhaupt die gesammte Malerei von der Sculptur unterscheidet, haben vorzugsweise die Deutschen und Niederländer festgehalten, und sind auch dadurch wiederum malerischer geworden. — Es fehlt zwar den Italienern des fünfzehnten Jahrhunderts gleichfalls nicht an Charakteren, die unmittelbar aus dem Leben her zum religiösen Ausdruck gebraucht portraitähnlich vor uns stehen. Für Italien aber liegt diese Auffassung nicht in dem nationalen Prinzip, das alle Stufen und Schulen durchdringt. In dem Kunstcharakter unsrer Epoche dagegen wurzelt sie so tief und verzweigt sich so mannichfach, daß gerade die Raphaelische Schönheit und Michel Angelo's leidenschaftlich bewegte Plastik die frühere Gediegenheit zeitweise zerstören muß, bis Rubens das Verlorene doppelt ersetzt, und die Holländer in ihrer Sphäre die alte Richtung mit allen Vorzügen der neueren Malerei vereinigen.

Diese belebte Particularisation gewährt drittens nun auch die Möglichkeit und Erlaubniß, sich über einen unberechenbar weiteren Kreis zu verbreiten. Die Formenschönheit beschränkt. Darf aber der Maler nur erst unbesorgt jede Eigenthümlichkeit des innern und äußern Lebens in seine Conceptionen hineinziehn, so ist ihm nichts mehr verschlossen. Mit ganzer Seele lebt er sich nun in die verschiedenartigsten Scenen und Vorfälle, Gestalten und Färbungen ein, und lauscht ihnen, je weniger sie dem

Bildhauer und Idealisten geben würden, um so mehr ihre geheimsten malerisch reizenden Züge ab. Und nichts scheut er, nichts verschmäht er mehr. Mit keckem Auge faßt er selbst das Häßliche, Rohe und Wilde auf, bei dem Andre verletzt würden vorübergehn, und kein Extrem flößt ihm Schrecken ein, denn ihm stehn Mittel genug zu Gebote, diese Kehrseiten der schönen Gestalt durch lebendigen Ausdruck, Humor und Macht der Farbe zu neuen Schönheiten wieder umzuschaffen.

In diesen Punkten allein liegt der Entzifferungsgrund für das Factum, daß bei den Niederländern, sobald sie sich selbstständig zu entwickeln beginnen, von Anfang an das Colorit eine Hauptrolle spielt, und mit diesem Vorwalten der Farbe zugleich die breitre Singularität der Formen und Charaktere, die naturwahre Lebendigkeit des Ausdrucks, die feine Beseelung und nur durch Gegensätze tiefe Harmonie sich in stätiger Folge bis zu der Höhe emporbilden, auf welcher Rubens alle Venetianer übertrifft, und die Holländer den ähnlichen Ruhm davon tragen. Wer bei diesen Meistern die Poesie malerischer Schönheit noch vermißt, weil er Rembrandt mit Raphael, Murillo mit Phidias in Eins schmelzen möchte, dem bleibt nichts Anderes übrig, als vorher noch einmal den einfachen Satz zu bedenken, daß wer nach Süden steuern muß, seinen Kiel nicht nach Norden wird richten dürfen.

Durch die veränderte Conception nun wird auch der eigentliche Kern des Inhalts, der zur Darstellung gelangt, anderer Art als bei den Italienern. Sowohl nach Seiten der Religion, als der Natur und des weltlichen Lebens.

Es lassen sich in dieser Rücksicht drei Hauptsphären trennen. Die ursprüngliche Richtung der Deutschen und Niederländer bis zu der Epoche hin, in der italienische Vorbilder sich durchgreifend geltend machen; die national bereicherte Anwendung zweitens dieser italienischen und antiken Elemente zur glorreichen Zeit der Rubensschen Schule; und endlich das neue Gebiet, welches die holländischen Meister erst für die Malerei mit Erfolg eröffnen.

Die vorläufige Schilderung dieser drei Kreise wird uns den

Weg für das Verständniß des historischen Ganges ebnen, dessen Erörtrung sodann den Schluß geben soll.

Was näher den *ersten* Kreis angeht, so berührt er theilweise noch den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts, die Glanzepoche der italienischen Meisterschaft. Den wichtigsten Mittelpunkt bildet die niederländische Schule. Auf sie haben wir deshalb vorzugsweise unser Auge zu lenken. Doch jetzt zur Sache.

Wie Gott beim Gebet, statt auf schöne Worte, nur auf die Inbrunst der Bitte und Heiligkeit des Gemüthes sieht, so gleichsam bemühn sich die deutschen und niederländischen Maler nicht um die vollendete Schönheit der äußeren Formen. Sie sammeln sich zu dem Ausdruck des Herzens und Innern überhaupt. Nur hiedurch sind sie vermögend, die innerlich wirkende Macht der Gegenwart Gottes in seiner Gemeine als Hauptinteresse herauszuheben. Das geistigste Leben nun läßt sich allein im Ausdrucke subjectiver concentrirter Persönlichkeit sichtbar machen. Auf diese vor allem daher wird jetzt der Maler, um seine Aufgabe vollständig zu lösen, die ganze Kraft der Erfindung zu richten haben. Handelt es sich aber um menschliche Religiosität, so ist es das eigenste Gemüth des wirklichen *ganzen* Menschen und individuellsten Charakters, in welchem sich tief die Vermittlung mit Gott vollbringt. Mit dieser Conversion und Versöhnung, sei sie nun an und für sich, wie in Christus, vorhanden, oder gehe sie erst in Schmerz der Andacht und staunender Freudigkeit vor sich, haben in der That Arm und Beine, Brust, Leib und Rücken, Gestalt und Antlitz, für sich genommen, wenig zu schaffen. Sehn Sie z. B. in einem echt katholischen Lande dem Meßopfer zu: rings umher knieen Handwerker, Bürger, Landvolk, Dirnen und Frauen, Männer und Greise; nicht in schönen Linien phantasievoll gruppirt, nicht in schönem Oval der Köpfe, in freien Schwingungen der Gewänder und edelsten Körperformen, doch versunken in Frömmigkeit, die alle Züge belebt. Solch ein Gesicht hat allerdings noch seinen vielfach besonderen Ausdruck des leicht erregbaren Zorns, der Gutherzigkeit, des redlichen Fleißes, der Scheu, des Mißtrauens; in diesem Augenblicke

aber ist es der Grundzug des andächtigen Herzens allein, der durch alles hindurchdringt. In diesem Typus malten die Deutschen und Niederländer ihre religiösen Figuren am häufigsten und liebsten.

Auf den ersten Blick scheint ihr Geschäft hiedurch um vieles erleichtert. Beim zweiten jedoch ergiebt sich das Gegentheil. Der Einklang von Seele und Leib darf nicht vernachläßigt bleiben; es würde sonst überhaupt von Kunst nicht mehr die Rede sein. Wenn nun die heiligende Versöhnung in Formen und Zügen soll ausgeprägt werden, die nicht an sich selbst schon zu diesem Ausdrucke stimmen, so liegt das Innere und Aeußere weit auseinander, und beide dem beginnenden Extreme zum Trotz dennoch in Einheit zu setzen, erheischt eine Vertiefung der Phantasie und Virtuosität, von der die heutige Sucht nach selbstgefälliger Anmuth nicht die leiseste Ahnung hat. Die Wirklichkeit freilich arbeitet auch in dieser Rücksicht dem Maler bedeutend vor. Denn wo die verfälschende Heuchelei nicht bis zur Meisterschaft steigt, ist durchweg selbst bei zufällig widerstrebenden Formen die Seele mit allen Gliedern und Bewegungen des Körpers in dem durchdringendsten Zusammenhange, der für den geübten Beobachter wie für die unmittelbare Sympathie auch die geheimsten Regungen sichtbar macht. Sie brauchen Sich nur einen Tagelöhner vorzustellen. Arbeit und Sorge, Kummer und Noth bei wenigen Sonnenblicken des Lebens haben, dem besonderen Charakter des Mannes nach, allen Zügen ihren täglichen Ausdruck eingegraben, und Sie halten dieß gewohnte Gesicht keiner anderen Beseelung fähig. Nun aber plötzlich, in einem Moment, wird der erschütternde Adel der Menschheit, die rührende Liebe auch in diesem geringen Manne zu freiem Ausbruch erweckt. Figur und Physiognomie bleiben dieselben. Und dennoch, welch einen Glanz gewinnt das Auge, wie ausdrucksvoll öffnet oder schließt sich der Mund, wie bewegt sich jedes Glied. Kein formenschönes Gebilde steht vor Ihnen, aber der Seelenblick innerer Milde oder Kraft schaut unverkennbar mit um so mächtigerer Wirkung heraus.

Gerade in diesem Ineinanderweben des Innern und Aeußern bewährt die Natur eine so unübertreffliche Meisterschaft, daß der Künstler alle Energie des Geistes und Auges anspannen muß, um es ihr irgend gleich thun zu können. Ihr Leben umfaßt Form, Farbe, Stellung, Geberde, und bringt dieß Ganze selbst seinen einzelnsten Theilen nach in Fluß und Verbindung. Hauptsächlich um dieser Schwierigkeit willen verkriecht sich die feuerlose Bläße und lahme Erfindung gar zu gern hinter die Eleganz jener halben Formenschönheit, die eben nur, weil sie weder Gehalt noch Leben hat, durch ihre Verständlichkeit jedem gefällt, dessen Anschauung und Seele selber gleich leer sind. Die älteren Deutschen und Niederländer aber zeigen das unbefangene Gegentheil gründlicher Fülle und Energie.

Für den religiösen Ausdruck kommt außerdem noch eine andere wichtige Seite in Betracht. Das Leben Gottes in der Gemeine betrifft, wie ich sagte, den ganzen Menschen. In der Gesammtheit seiner Existenz nun ist jedes Individuum eine Totalität auch weltlicher Zustände; es hat angeborene Neigungen, es ist Sohn oder Vater, oder beides zugleich, Schwester, Mutter, Handwerker, Bürger, Soldat, Fürst, Handelsmann, Schiffer, ein Kind der Ebene oder des Gebirgs; genug jeder, wie arm er auch scheinen möge, umfaßt eine Welt von Verhältnissen, in denen er sich seinen Gaben und Talenten gemäß thätig und wirksam, schädlich oder nützlich erweist. Die religiöse Conversion, soll sie fruchtbringend sein, muß nun auch den besonderen Charakter in allen diesen Verhältnissen durchziehn. Am Feiertage der Heiligung soll sich Familien- und Gewerbsleben, Bürgerthum und Fürstenherrschaft mit Gottes Willen und Gottes Wegen in Einklang bringen. Dann erst ist die Religion wahrhaft lebendig, das Gemüth innig und fromm, und kein bloßer Wortkram. In diesem echten Sinne lassen die älteren Niederländer das religiöse Gemüth ihrer Charaktere erscheinen, und die Deutschen, besonders am Ende des fünfzehnten und im Anfang des sechszehnten Jahrhunderts verfolgen den ähnlichen Weg. Welche nähere Unterschiede jedoch durch den Katholicismus auf

der einen, den beginnenden und sich verbreitenden Protestantismus auf der anderen Seite bedingt sind, werden wir später sehn. Für jetzt will ich nur die wesentliche Abweichung von den Italienern im Allgemeinen angeben.

Sie läßt sich mit wenigen Worten verdeutlichen. Die Italiener gehn weder so innerlich tief auf den Ausdruck des eigensten religiösen Gemüths, noch so umfassend auf den Mitausdruck der sich heiligenden Weltlichkeit ein. Aeußerliche Umgebung aus der Gegenwart des Lebens finden wir zwar genug; mittelaltrige Städte, antike Ruinen und sonstige Baulichkeiten; die Costume der Zeit, Portraite bekannter oder unbekannter Personen; weshalb es denn auch an gediegenen Charakteren durchaus nicht gebricht. Doch die kräftigere Bestimmtheit der Individuen kommt hauptsächlich nur in jener Mittelzeit schärfer zum Vorschein, in welcher es sich der plastischen Schönheit gegenüber um christliche Buße und Reinigung handelt. Jemehr dagegen die Phantasie zu jener Freiheit der raphaelischen Epoche vordringt, umsomehr wendet sich die Erfindung auf den plastischen Einklang des Innern mit schönen Körperformen hinüber. Außerdem geben die italienischen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts ihren Charakteren einen vorzugsweise nur religiösen Ausdruck, ohne sie in diesem Sinnen und Büßen zugleich als Familienväter oder wackere Streiter für Stadt und Land, als Fürsten, ehrbare Mütter und Hausfrauen darstellen zu wollen. Wenn sie daher auch, den Niederländern ähnlich, gleichsam die gegenwärtige Gemeinde um sich her, die Andacht der Bürger, Ritter und Fürsten, Mönche und Nonnen portraitiren, so tragen sie dennoch, was diese Gestalten sonst noch im Leben außerhalb der Kirche sind und vollbringen, nicht als nähere Erfüllung in den Ausdruck der religiösen Gemüthsbewegungen, Vorfälle und Thaten hinein.

Diese Bereicherung dagegen, welche nun erst die Situationen dem Beschauer in vertrautere Nähe rückt, fügen die Deutschen und Niederländer mit einer Innigkeit der Treue hinzu, die sich bis auf die umgebende Architektur und Landschaft erstreckt. Dasselbe feiertägliche Gefühl beseelt auch den geringfü-

gigsten Gegenstand. Ein Gefühl, das in seiner Tiefe die Liebe für alles Vorhandene und Weltliche bewahrt, obschon die gesammte Natur und auf ihr alles Menschliche in so frommer Heiligung dasteht, als ob Himmel und Erde in stummer Andacht nichts Anderes zu empfinden vermöchten und vollbringen könnten, als die alleinige Ehre und Verehrung Gottes.

Der Vorzug dieser Frömmigkeit schlägt jedoch allzu leicht wieder zum Nachtheil aus. Denn was sich selbst noch im sechszehnten Jahrhundert, mit wenigen Ausnahmen, bei den Niederländern, den Oberdeutschen und Meistern am Niederrhein vermissen läßt, ist das Gepräge der frohen Phantasie und Seligkeit, jener Nachklang der griechischen Menschengötter, der Adel der Bildung, die Freiheit in der Liebe, die ungehemmte Bewegung der Seele wie des Leibes. Ihre Charaktere sind dem nationalen Leben mit tiefer Wahrheit entnommen. Die Sorge aber um Recht und Verwaltung der Stadt, der Muth bei Vertheidigung der Wälle und Mauern, die Mühen im Innern des Hauses, die Klugheit in Gewerk und Corporationen geben zwar dem Charakter Ernst, der Gesinnung Stärke, aber der rechtschaffenste und bravste Mensch kann dabei dennoch, aller Frömmigkeit ohnerachtet, in sich beschränkt bleiben. Die italienischen Gestalten feiern mehr oder weniger schon vor der Epoche höchster Vollendung den Sieg geistiger und leiblicher Schönheit. Sie erscheinen phantasievoll und frei wie der Künstler, der sie hervorrief. Die niederländischen und deutschen bleiben in dem Ausdruck tüchtiger mittelaltriger Bürger und Hausfrauen, Richter, Heeranführer stehn, wie sehr sie auch in sich schauen und in stummer Sorge um das Heil ihrer Seele Gott in ihrem Gemüthe suchen. So wird uns wohl gut, werkthätig und religiös vor diesen Bildern zu Muthe, denn wir haben fast nur gute, kernig fromme Männer und Frauen vor uns; nehmen wir aber die Tiefe des religiösen Ernstes und der lebendigen Innigkeit fort, so bleiben uns meist zwar sittlich befriedigende, im Ganzen jedoch oft bornirte, bisweilen sogar in etwas dummliche Physiognomien übrig, die

nichts Großes in sich hegen, und nicht zu allem Außerordentlichen befähigt sind.

Auf der entgegengesetzten Seite treffen wir den Trotz und das Wüthen wider Gott an, das sich nur, wenn eine befreite Phantasie großartig mit dem Häßlichen und Abstoßenden schaltet, zu einem kunstgemäßen Eindruck zu steigern vermag.

Dasselbe gilt für die Auffassung der äußren Umgebungen. Auch in ihr thut sich die gediegene Naturtreue hervor, die Unschuld des Blicks, das Reine im Putze der Natur und des Menschen, die Pracht zu Ehren des Herrn am Tage des Herrn, die klare Sicherheit in Darstellung von Blumen und Kräutern des Feldes, von Bäumen und Bergen, Strömen und Thälern, Städten, Kirchen, Häusern, Trachten und Rüstungen, oder wo diese Sauberkeit und ernste Pracht fehlt, lockt uns doch immer die trauliche Stille, das Heimathliche, Menschenbewohnte und Menschennahe zu sich heran. Nach der Erhebung aber der schöpferischen Phantasie, die sich bei dem eifrigsten Hinblick auf das Vorhandene am meisten gerade in glücklicher göttlicher Freiheit fühlt, suchen wir beinahe durchweg vergebens. Selbst die größeren Meister scheinen von einer fesselnden Ehrfurcht vor den Dingen und Charakteren befangen, wie sie dem Blicke in nächsten Kreisen vorliegen, wie Gott sie eben hat werden und bestehen lassen. Auch in dieser Scheu liegt etwas unendlich Rührendes, das bei dem vollständigen Eindringen in das echt Charakteristische doppelt ergreift. Wenn sich aber die Tiefe der Conception verflacht und die Energie der Ausführung abschwächt, so ist nun auch die Gefahr nicht zu entfernen, statt der religiös zur Poesie erhobenen Wirklichkeit nur den Abdruck einer prosaischen Welt vor Augen zu stellen, welche schon an das Spießbürgerliche anstreift; oder die mit dem Alltäglichen allein vertraute Phantasie, will sie aus eigenen Mitteln kräftig gestalten, geräth absichtslos in das Phantastische und Bizarre.

Dessen ohnerachtet zieht uns nicht nur die Form gewohnter Wirklichkeit menschlicher an, sondern es ist darin auch von Seiten der Kunst der Fortschritt gethan, daß erst auf dieser Stufe

das Realste und Particulärste selber widerspruchslos in religiöser Weise zur Darstellung gebracht wird. Hiezu gehört ein Grad des künstlerischen Muthes und christlichen Genius, der den verdienten Beifall noch immer nicht findet, weil man von der Schwierigkeit der Aufgabe keine genügende Vorstellung hat. In an und für sich schon reinen, schönen und großen Formen das Göttliche verkörpert zu zeigen, ist ein Sieg, der jeden um so schneller befriedigt, je leichter dieß Uebereinstimmen erkennbar ist. Wenn aber der Abgrund, der die Naturdinge und den irdischen Menschen von dem Geiste Gottes trennt, durch das vermehrte Herbeiziehn individueller Interessen, Gesinnungen und Zustände stets nur tief und tiefer gegraben wird, dann bedarf es, um diese Kluft auszufüllen, einer Innigkeit der religiösen Seele und ursprünglichen Phantasie, deren Tiefe allein die Gleichgültigkeit erklären kann, mit der selbst Künstler heutigen Tages an ihr vorübergehn.

Was nun aber in religiösen Scenen als Vorzug gelten kann, das führt in einem andern Kreise die entgegengesetzten Mängel herbei. Ich meine die Stoffe aus der alten Mythologie und Heroenwelt. Die Italiener erreichen zwar gleichfalls zu Raphael's Zeiten erst die volle Freiheit, welche für diese Gegenstände erforderlich ist; wie weit jedoch stehn die gleichzeitigen Deutschen, selbst Dürer nicht ausgenommen, wenn sie das Aehnliche wagen, hinter ihren südlichen Nebenbuhlern zurück. Ich will nur des schlagenden Beispiels wegen an Lucas Cranach erinnern, der, je weniger er dazu berufen war, um so lieber eine Venus zu malen unternahm, und immer nur das wohlgetroffene Portrait der einen oder andern wackren Landsmännin mit etwas schiefstehenden Augen, gesunden runden Lippen, keck aufgeworfenem schnippischen Näschen, breiten Hüften, Ehefrauenleib und schlimm conditionirten Knieen und Waden zur Schau stellt, während er es doch in Situationen, die ihm gemäßer sind, zu Gestalten lieblichster Form und Bewegung bringt. In dem Gebiete alter Mythologie giebt er Hans Sachsen nichts nach. Und wie soll auch die Phantasie die alten Heroen und Götter wie-

dererwecken, wenn ihr die Herrn vom Rath und Gewerk mit Weibern und Töchtern zum beschränkenden Vorbild geworden sind. Dennoch müssen uns die anspruchlose Unbefangenheit, das Heimische, Gesunde und Frohe, oder, wie bei Dürer, die männliche Größe, zwar nicht durchaus befriedigen, doch aber immer wieder versöhnen. Außerdem wenden die Deutschen sich, ehe sie directere Nachahmer werden, solchen Stoffen nur ausnahmsweise, und für ihre Zeit in dem ähnlichen Sinne etwa zu, in welchem die Poesie des eigentlichen Mittelalters die Geschichten des Aeneas und Alexander abentheuerlich umgestaltet. — —

Als die vorzüglichsten Maler einer zweiten Hauptrichtung bezeichnete ich Rubens und seine Schüler. Hier kommt die bisher ausgeschlossene oder wenig wirkende Kenntniß der Alten und Italiener als neubereichernde Grundlage hinzu.

Wenn wir nun aber die bisherige Meisterschaft zum größten Theil nur aus der nationalen Unabhängigkeit der Auffassung herleiteten, so muß das Bestreben, nach Italien hinüber zu schaun und der Kunst dieses Landes sich anzuschmiegen, als ein Irrthum erscheinen, aus dem kein förderliches Resultat hervorgehn kann. Nach einer Seite hin ist dies wirklich der Fall. Viele unter denen, welche, ihrer eigenen Nationalität ungetreu, sich der italienischen Malerei zu Dienst geben, gewähren den trostlosen Anblick, daß sie, sei es nun in religiösen oder weltlichen Stoffen, die heimische Tüchtigkeit verlieren, ohne den fremden Gipfel, nach welchem sie ausreisen, emporzuklimmen. Sie verflachen die Selbstständigkeit nur deshalb zur Nachbildung, weil es ihnen zu eigener Vollendung an Kraft gebricht. Doch zu wie reichhaltigen Vorzügen jene künstlerische Ehrfurcht vor den vorhandenen Gestalten und Charakteren befähigen, wie tief sie das Particuläre oder Häßliche durch die religiöse Macht der Phantasie, die Liebe der Anschauung, den Ernst, die Innigkeit und Größe des Ausdrucks besiegen mag, der hiedurch erstiegene Höhepunkt bleibt eine einseitige Spitze. Der Gesammtwerth der Malerei ist damit nicht erschöpft, und ihr Reich nur nach begrenzten, wenn auch echt malerischen Seiten vollendet. Epochemachende

Richtungen gehn überhaupt nur für die kurzsichtigen Beurtheiler aus bloßem Irrthume oder zufälliger Lust nach Verändrung hervor. Mag man deshalb dieß Wandern und Lernen, Copiren und Uebertragen der Niederländer noch so viel bedauern und tadeln, als Vorschule betrachtet, welche die Bahn für einen neuen Wetteifer mühsam zu ebnen berufen war, ist auch von diesen Meistern so Manches zu rühmen. Was sie wirklich erreichen, ist oft freilich gering, was aber nach ihnen Rubens, van Dyck und Andere in's Ausland treibt, das findet sowohl in der innern Natur als im historischen Verlaufe der Malerei seinen letzten Grund.

Ich will mich näher erklären. Den allgemeinen Charakter antiker und christlicher Kunst habe ich anfangs gleich in Bezug auf die formenschöne Plastik und die particulären aber innerlich beseelteren Außengestalten der Malerei angeführt. Indem nun der Maler äußere Erscheinung und innres Gemüth als gedoppelten Inhalt für Farbe und Gestalt vor sich hat, so darf er zwar keines dieser Elemente schlechthin unberücksichtigt lassen, er kann aber das eine oder andere vorzugsweise zum bestimmenden Mittelpunkt machen, ohne dadurch die Grenzen seiner Kunst zu sehr zu verengen. Die Malerei muß sogar diese Richtungen trennen, wenn sich ihr ganzer Reichthum entwickeln soll. Daher sucht sie denn einerseits auch den geistigen Ausdruck mit der leiblichen Schönheit zu verweben, und dasselbe Prinzip auf Gruppirung, Licht und Schatten, Art der Beleuchtung u. s. f. auszudehnen. In diesem Falle bildet sie sich nicht im Gegensatze der alten Kunst, sondern strebt mit derselben Hand in Hand zu bleiben. Sie darf aber umgekehrt auch den unabhängigen Weg verfolgen, der von der Antike direct hinweglenkt, in so fern die Vertiefung der Seele, die breitere Particularität der Charaktere und Formen das Hauptelement werden, in welchem allein sich der Maler bewegen mag. Das Erstere thaten, im Großen und Ganzen, die Italiener, das Letztere die Deutschen und Niederländer in ihrer bisher betrachteten Selbstständigkeit.

Dem reichsten Culminationspunkte aber führt eine Vollen-

dung zu, welche nicht ausschließlich nur *eines* dieser relativ besondren Gebiete, sondern deren wechselseitiges *Vermitteln* zu ihrer volleren Basis erhält.

Wie dürfen *wir* jedoch solcher Einigung das Wort reden, nachdem wir kaum erst behauptet haben, die idealere Körperform sei mit allen übrigen der Malerei vorzugsweise angehörigen Sphären nicht letztlich vereinbar. Der scheinbare Widerspruch löst sich sogleich, wenn wir hinzufügen, daß es sich bei dieser Ergänzung um die ideale Schönheit der Gestalt als solcher auch keineswegs handle. Es bleiben noch vielfach andere Seiten in Frage, nach denen die Italiener den Niederländern vorausgeeilt waren: der götterfrohe Blick auf antike Mythen, Sagen und Helden; die selbst in kirchlichen Stoffen befriedigte Lust an lieblichen Reizen, an Heiterkeit und Pracht; das Studium nicht des religiösen Gemüths allein, sondern der menschlichen Glieder, Sehnen und Muskeln; die Freude am Nackten; der Ausdruck der ganzen Seele im ganzen durch sie belebten Körper; der Athem der Natur und des Geistes zugleich; die schöne Harmonie in gruppirender Ausfüllung der Räume; die Freiheit der Stellungen, Bewegungen und Geberden; der wirksame Schein der Beleuchtung und Luftperspective; das beflügelte Ausführen nach gründlichem Erfinden; mit einem Worte, die volle Liebe für alle Sinnenseiten der echten Kunst. Dieß Versäumte vollständig nachzuholen, dieß von Fremden so schön Geleistete durch sie nun selber erreichen zu lernen, ist das Ziel, auf welches die niederländischen Nachahmer des Raphael, Michel Angelo, Correggio, Titian losgehn, um dadurch die Späteren zu befähigen, mit Paul Veronese den Kampf nicht zu scheun, und Caravaggio wie die ganze Schule der Carracci zu übertreffen. Jemehr aber die ersten Versuche nur im Nachbilden bestehn, und die eigene Nationalität entweder verläugnen, oder am unrechten Platze geltend machen, um desto freier müssen die nachfolgenden großen Meister auffassen, und nur das Zusammengehörige verschmelzen. Sie müssen die italienischen Conceptionen in so reproducirender Weise in sich hineinziehn, daß der niederländische Grundtypus ungeschwächt seine Kraft bewahrt, und

obschon zu einem universelleren Ganzen bereichert, doch nichts von dem malerischen Charakter aufgiebt, dessen Prinzip wir gleich Anfangs festgestellt haben. Am deutlichsten läßt sich das Maaß dieser umprägenden Aufnahme dahin beschränken: die Niederländer, soll keiner ihrer ursprünglichen Vorzüge eingebüßt werden, dürfen sich der italienischen Schönheit nur in soweit bemeistern, als die besten Italiener sich die Form der Antike, ohne den Beruf christlicher Malerei zu gefährden, selbstständig einverleibten. Dieß erfordert einen Genius seltenster Art. An Kenntnissen reich, für fremde Nationalitäten bildsam geöffnet, und doch selber national und charakterfest; rastlos und feurig im Ergreifen, weise im Verwenden; rings umherschauend und lernend, und doch voll nie versiegender Phantasie, und von selbstschaffendem Geiste. Rubens allein hat auf diesem Gipfel so festen Fuß gefaßt, daß nun auch ihm allein der Vorrang und Ruhm gebührt, die wichtigste Gestalt innerhalb der gesammten Malerei geworden zu sein. Denn abgesehn von dem weiten Kreise seiner Schüler, und der jahrhundertlangen Nachwirkung seiner praktischen Meisterschaft, hat er durch die Universalität seiner Anschauung, die Freiheit, Macht und umfassende Mannichfaltigkeit seiner Erfindung in sich allein schon eine ganze Geschichte der Kunst concentrirt, die zum zweiten Male in gleich energischem Reichthum kaum je wieder hervortreten kann.

Zwanzigste Vorlesung.

In einem dritten Hauptkreise endlich thut sich ein letztes Gebiet auf, für das die Italiener kein erfolgreiches Vorbild mehr liefern können, indem sie die ähnliche Sphäre sich weder dauernd zum Stoff nehmen, noch sie mit gleicher Meisterschaft zu behandeln verstehn. Hier sind es die Holländer, welche in neuem Selbstgefühl ihre nationale Anschauungsweise ebenso unabhängig von den Alten ausbilden, als die van Eyck's, Lucas von Leyden und Quintin Messys, und wenn sie sich zur Nachahmung der Italiener verleiten lassen, der gerechten Kunststrafe für diese Untreue nicht entgehn.

Die römisch katholische Malerei ist ihrem Prinzipe nach kirchlich, oder doch wenigstens in Betreff auf die Wahl ihres Inhalts, mit Ausnahme von Portraiten, antiken Mythen und in seltenen Fällen von Scenen der vaterländischen Geschichte, hauptsächlich der Religion zugewendet. In das Weltleben ganz sich einzubürgern, ohne dasselbe der Kirche wieder zur Heiligung zuzuführen, liegt nicht ursprünglich in der echt katholischen Anschauung. Wie Gott Herr der Welt ist, soll auch der Kirche die Herrschaft bleiben über alles Weltliche, das von ihr erst Gültigkeit erlangt, wenn sie es als Kirche ausdrücklich gesegnet hat. Ein Grund mehr für die Italiener, sich früh schon den Alten anzuschließen, und durch sie um so schneller sich zu rein künstlerischer Phantasie zu befrein. Die vollendete Malerei muß wie im Weltlichen, so auch im Religiösen, ohne es zu profaniren, profan sein. Der Maler darf in seinem Bereich nur den Ge-

nius der Kunst sich zur Richtschnur nehmen; er kann nur dem eigenen Auge traun, der Stimme seiner eignen Begeisterung lauschen, statt religiösen Zwecken zu dienen, und der alleinigen Autorität der Kirche unterworfen zu sein. Zu dieser menschlichen Freiheit sind die Italiener wahrhaft erst durch das Wiederaufleben der alten Kunst hingedrungen. Und sie haben sich der Kunst mit um so vollerer Theilnahme gewidmet, je enger für sie das freie Schaffen auf die Befriedigung in dem Glanze der Schönheit und der nach ihr sich bildenden Liberalität des äußeren Lebens beschränkt war. In kirchlichen Dingen bleibt für die romanischen Völker der Stuhl Petri der Felsen, gegen welchen die wechselnde Fluth menschlicher Gesinnung und Leidenschaft wohl stürmend heranwogt, doch letztlich stets wieder machtlos an ihm zerschellt. Jemehr nun aber in der religiösen Sphäre die Kunst allein den Italienern das Reich der Freiheit eröffnet, um desto unermüdeter concentrirt sich die Malerei vor allem auf dieß Gebiet. Denn nur sie kann die Befreiung am vielseitigsten zu Stande bringen, indem sie das Innre und Innigste im Naturschein seiner ganzen sinnlichen Gegenwart dem Gemüth wie der Anschauung gleichmäßig darbietet. Nach beiden Seiten erlöst sie dadurch, wie schon oben (S. 209) bemerkt ist, von der barbarischen Fordrung der Kirche, unmittelbar in an und für sich gehaltlosen Dingen, in Splittern und Spähnen, Gerippen und Schädeln, handwerksmäßig geschnitzten, bepinselten Puppen, in Wachsgesichtern mit Haaren aus Hanf und glitzerndem Flitterprunk geschmacklos umhängt, und in Aeußerlichkeiten derselben Art das Christuskind, die Mutter Gottes, die Apostel und Heiligen verehren zu sollen. Die Fülle des Glaubens kann in ihrer Inbrunst über die Außengestalt hinwegsehn, und thut es wirklich. Soll aber das Heiligste sichtlich vor Augen stehn, dann muß es eine dem göttlichen Inhalt gemäße Erscheinung erhalten; der Geist der Andacht muß nicht nur in dem gläubigen Herzen wohnen, sondern den Gestalten selbst eingehaucht sein, sie geformt, belebt und durchdrungen haben. Dann allein ist der Anschauung kein Zwang mehr angethan. Ihr Gegenstand

erhält in Form, Seele und Ausdruck vollständig das, was er sein und geben soll. Die Schönheit, welche die malerische Phantasie ins Leben ruft, ist dann auch zwar ein Wunder, ein Wunder der Kunst jedoch, an das zu glauben kein Befehl mehr ausreicht; ein Wunder menschlicher Freiheit, die Leib und Seele, Himmlisches und Irdisches begeisternd verknüpft, und was sie frei geschaffen, auch dem freien Genuß und Urtheil anheimstellt. Und wie voll, wie süß befriedigend ist der Kunstglaube, den sie erheischt; der versöhnende Glaube, das Vergangene sei nicht für immer verschwunden, das Zukünftige den Sinnen gegenwärtig, das Unsichtbare mache sich sichtbar, und für Gott und seine Heerscharen, für Christus und alle Heilige könnten nicht nur die menschliche Gestalt, das menschliche Antlitz überhaupt, sondern die Physiognomien der eigenen Nation und eigenen Zeit die genügendsten Formen und Züge leihn. —

Aller Freiheit der Phantasie ohnerachtet sind aber selbst in diesem Falle die Charaktere, die landschaftliche Natur, die äußere Umgebung, wenn auch im Zwecke und Sinne der Kunst, doch immer nur, statt ihrer selbst wegen dazustehn, für religiös heilige Scenen verwendet. Auf das religiöse Bereich jedoch kann sich die Malerei weder der Conception noch dem Inhalte nach letztlich beschränken. Sonst würde dem eigentlichen Interesse für die weltlichen Erscheinungen als solchen der innerste Kern freier Liebe geraubt oder noch nicht vergönnt sein. Alles und Jedes bliebe vielmehr mit einem andern Gebiete, der Religion, verwebt und würde nur in dieser Auffassung dargestellt. Die Malerei deshalb hat es auch im Christenthum nicht nur mit der Zurückführung alles Menschlichen auf Gott, die Heiligen und Frommen zu thun, sondern ihr ist das unverwirkbare Kunstrecht zugetheilt, sich außer in Christus und die heidnischen Götter, oder in das Heroenthum und die religiöse Weihe und Pilgerschaft, auch in jeden scheinbar noch so particulären menschlichen Lebenskreis und die vereinzeltesten Naturscenen hineinzuleben, um deren eigenthümlichen Charakter und Inhalt kunstbeseelt aufzunehmen. Dieß Recht erstreckt sich so weit, als der innere Gehalt des mensch-

lichen Daseins und der Natur sichtbar heraustritt, und Auge und Geist die hieraus entsprungenen Situationen in freier Kunsttheilnahme mit ungehinderter Liebe ergreifen mögen. — In dem geschichtlichen Verlauf aber kann diese Auffassung dann erst zur epochemachenden Grundlage werden, wenn auch die Kirche ihrerseits den übrigen Sphären ein selbstständiges Recht eigner Entwicklung und unabhängiger Schönheit zuerkennt. Dann zuerst wird sich der ganze Mensch, abgesehn von Religion und Kirche, mit ungetheilter Kraft in dem heimisch finden, was er bisher in Andacht versenkte, und stellt es beruhigt auch durch die bildende Kunst als eine Welt vor sich hin, welche nicht vor ihm allein, sondern vor Gott auch wohlgefällig ist. Dieser von Jugend auf gerechtfertigte Glaube macht den Hintergrund aus, der für die Hinwendung auf diesen Kreis die frohe Sicherheit weckt und lebendig erhält. Wie denn in protestantischen Landen auch nicht den ganzen lieben Tag und die ganze liebe Woche hindurch die Kirchenglocken zu läuten brauchen, und nirgend auf Brücken, Märkten, Landstraßen Heiligenbilder und Kreuze stehen, vor denen das Kreuz zu schlagen ist, und doch Jedermann von Hause aus weiß, er bringe in dauernd weltlicher Thätigkeit dem Heil seiner Seele nicht nur keinen Schaden, sondern ein Förderniß, so lange er reinen Herzens bleibt und Gott im Innersten der Brust die Ehre giebt. Deshalb hat denn auch die aus der Reformation neu hervorgegangene Weltanschauung erst der Landschaftsmalerei sowie der Darstellung jeder Art weltlicher Zustände und Vorfälle in dem Sinne Bahn gebrochen, daß sich das künstlerische Gemüth in voller Lebendigkeit auf die Liebe für rein menschliche und landschaftliche Situationen mit Ernst oder heitrem Humor begrenzt, ohne die Forderung zu stellen, dergleichen vorübereilende Auftritte, um malerisch schön zu sein, müßten religiös gefaßt, oder zu idealen Formen umgeprägt werden.

Unter den Italienern sind zwar berühmte Landschaftsmaler ebenfalls aufgetreten, und einige Künstler haben sich auch zu dem Genre hinübergekehrt, wie es auf bestimmten Entwicklungsstufen durchweg geschehen wird. Dennoch sind dieß bei den Italienern

und gleichzeitigen Spaniern mehr nur Ausnahmen einer weltlichen Malerei neben einer ihrem Grundcharakter nach religiösen. Die spätere holländische Schule dagegen findet erst in jener protestantischen Sinnesart ihren Ursprung, und hat dieselbe dauernd als das Prinzip behalten, das ihre ganze Auffassungsweise bestimmt. Wir sehen daher die religiösen Stoffe entweder bei Seite gesetzt, oder, wenn sie noch wieder auftauchen, sind auch sie genremäßiger aufgefaßt. Das Hauptgebiet aber liefern die landschaftliche Natur und das vorhandene Leben des Tags. Schon die älteren Deutschen und Niederländer bereiteten diese Stufe vor, indem sie den weltlichen Inhalt und die äußere Gestalt der Gegenwart vollständiger als irgend ein Italiener in den Ausdruck der Andacht hineinzogen. Wandelt sich nun die religiöse Conception in die unbefangene Vorliebe für die bunten Erscheinungen der heimischen Natur, des Stadt- und Dorflebens, des nationalen Wirkens und Treibens zu Wasser und Lande um, so wird es eben dieser weltliche Kreis selber, der das alleinige Interesse in Anspruch nimmt, und den sachlichen Kern für die Kunstwerke abgiebt.

Die Aufgaben, welche durch diesen neuen Inhalt dem Maler gestellt sind, fordern zu ihrer genügenden Lösung eine ebenso seltene Genialität als die meisten der bisher betrachteten Stufen. Bei Ereignissen der Religion, Mythologie oder Geschichte, bei menschlich wichtigen Auftritten überhaupt, wie bei sogenannten schönen Aussichten, ja selbst bei Portraiten hervorragender Individuen hat die dargebotene Situation einerseits für sich selbst schon ein wesentliches Interesse, andererseits verschafft sie die günstige Gelegenheit, in Ausdruck, Gestalt und jeder anderen Rücksicht das Große und Tiefe oder Liebliche und Anmuthige im Aeußern und Inneren auszubilden. Der Gegenstand als solcher schon unterstützt und hebt den Künstler auch dann noch, wenn dieser nicht alles zu erschöpfen vermag, was in dem gewählten Objecte liegt. Anders verhält es sich mit Landschaften z. B., die äußerlich genommen uns nichts vor Augen stellen, als einen kahlen Küstenstrich mit heranplätschernden Wellen, einen Meeres-

streifen mit wenigen Schiffen und Nachen, einen Blick durch Baumgruppen, oder auf ein einsames Dorf, einen Wasserſturz mit Fichten und Tannen, und ähnliches mehr. Die gleichen Gegenden würden in der Wirklichkeit denen kaum einen flüchtigen Blick abnöthigen, die in der Schweiz, am Comerſee, in Neapel, Tivoli ſich vom höchſten Entzücken hinreißen laſſen. Ganz derſelbe Fall tritt oft noch in verſtärktem Grade bei Scenen ein, die als Portraite des Alltagslebens erſcheinen können. Eine Köchin, die einen Hahn rupft, ein Fuhrmann, der ſeinen müden Gaul tränkt, eine Frau, die belauſcht von ihrem eiferſüchtigen Ehemann Briefe und vielleicht Liebesbriefe ſchreibt, ſolcherlei Situationen nehmen im gewöhnlichen Leben ſelbſt unſer ausſchließliches Intereſſe ebenſowenig in Anſpruch, als durcheinander geworfene Kohlköpfe, Zwiebeln, Rüben, oder ein aufgehängter Haſe, zu dem eine Katze ſich leiſe heranſchleicht. Bei dieſer angeblichen Armuth des Stoffs muß nun die künſtleriſche Behandlung ihr Beſtes thun, um von Seiten der Phantaſie in der Auffaſſung, von Seiten der Kunſt in der Charakteriſtik, Belebung und Farbe den ſcheinbar fehlenden poetiſchen Gehalt herbei zu bringen, und ihn durch die innere Harmonie und befriedigende Totalität der Darſtellung zum Kunſtwerke zu erheben. Die Meiſter dieſes Kreiſes mußten deshalb in ihrer Sphäre ganz ebenſo in die Tiefe gehn, als diejenigen, welche religiöſe Stoffe vorzogen. Der Inhalt allein hat ſich für die gleiche Vertiefung verändert.

Dieß iſt ein wichtiger Punkt, an dem wir nicht achtlos dürfen vorüberſchreiten.

Bei den früheren Deutſchen und Niederländern ſehn wir den totalen Menſchen, in aller portraitartigen Beſonderheit ſeiner Empfindungen und Intereſſen, ſeiner Züge, Geſtalt und Umgebung auf das Leben in Gott und der Kirche zurückgeführt. Der Ausdruck dieſer religiöſen Durchdringung macht hier, maleriſch aufgefaßt und künſtleriſch verarbeitet, die ſubſtantiellere Seele und den Mittelpunkt aus, der alles Einzelne trägt, einigt und in ſich ſelber gehaltreich erſcheinen läßt.

Die nächſte Folge, wenn dieſe Weihe verſchwindet, beſteht

einfach darin, daß sich nun das bisher von dem gleichen Ausdruck Zusammengehaltene nach allen Seiten hin verstreut und zersplittert, um sich der künstlerischen Conception in seinem eigenen, weltlichen Charakter und Dasein darzubieten. Je weiter der religiöse Sinn von dergleichen Gegenständen ihrer Natur nach absteht, oder sich in ihnen wiederzuspiegeln den Trieb verloren hat, je freier läßt er sie für sich selber gewähren und gelten. Je mehr sie sich aber bis zu Tellern und Gläsern, todtem Geflügel, Muscheln, Austernschaalen, Fischblasen, geschlachtetem Vieh, Gemüsekörben und Martinsgänsen vereinzeln, um so eifriger hat sich der Maler nach anderen Grundlagen umzusehn, aus denen selbst die eigenthümlichsten Erscheinungen in Natur und Wirklichkeit ihre wesentliche Bedeutung erhalten.

Als solch eine neue Basis will ich hier nur für das Landschaftliche, für Blumen, Früchte und sonstige Gewächse, für Thiere, für die leibliche Seite des menschlichen Körpers und anderweitige Stoffe theils die Lebendigkeit des Naturorganismus, theils die allgemein menschlichen und näher die besonderen nationalen Grundzüge hervorheben. Dieselben Elemente dürfen zwar bei religiösen Gegenständen gleichfalls nicht ausbleiben. Sie brauchen sich aber, insofern der religiöse Ausdruck die Gestalten noch zu einer anderweitigen Tiefe beseelt, nicht in so durchgängiger Wirksamkeit geltend zu machen, als auf der jetzigen Stufe, die weder religiös noch heroisch sein will.

Bei der für dieses Feld passendsten Auffassung liegt nun die Schönheit und Poesie am wenigsten in dem antiken Ideal und der läuternden Freiheit der italienischen Phantasie. Deshalb entwickelt sich, der schon vollbrachten Einigung mit der italienischen Kunst gegenüber, bei den protestantischen Holländern wiederum eine dieser Formenschönheit noch entgegengesetztere und doch in ihrer Gesammtrichtung echte Anschauungsweise.

Denn das Ideal der Form entspringt, wie wir sahn, in der Wirklichkeit und Kunst nur aus jener unterschiedslosen Verschmelzung des in Gehalt und Form Normalen mit der verlebendigenden innern und äußern Individualität der Erscheinung, deren

eigenthümliche Besonderheit gelind in so weit abgestreift ist, als sie dadurch befähigt wird, sich dem Gesetzmäßigen und Allgemeinen, ohne dessen Klarheit zu trüben, zu reinster Harmonie einzuschmiegen.

In unserem jetzigen Gebiet nun hat die Malerei es nicht etwa mit Situationen, Empfindungen, Charakteren und Gestalten zu thun, die mit den Hauptzügen des allgemeinen Naturorganismus und nationalen Charakters in ideale Zusammenstimmung zu bringen sind. Es handelt sich im Gegentheil um das Particularste und Einzelnste in Naturobjecten und menschlichen Zuständen. Dieß Singuläre aber löst sich in seiner Eigenthümlichkeit oft genug zu selbstständiger Form von diesen wesentlichen Grundlagen los, aus denen es gleichwohl seinen tieferen Ursprung nimmt. Und solcher Trennung zum Trotz dennoch die lebendige Einheit beider zu Stande zu bringen, ohne irgend der specielleren Charakteristik Abbruch zu thun, die Lösung dieser Aufgabe setzt eine Tiefe der Conception und practischen Meisterschaft voraus, die nur den größten Künstlern gegeben ist. Conventionelle Auffassungsweisen und oberflächliches Eingehn vermögen in dieser Sphäre das Echte in keiner einzigen Rücksicht zu treffen.

Nun finden sich zwar Landschaften und sonstige Naturgegenstände genug, von denen wir in der Wirklichkeit selber schon zugestehn, daß sie in ihrem Kreise dem höchsten Ideal entsprechen. Was aber bei dieser gepriesenen Schönheit am meisten zu kurz kommt, ist nach Seiten der Form die lebendige Ausbildung der speciellen Gestalt in ihrem flüchtigsten Farbenscheine und Lichtspiel; nach Seiten der menschennahen Naturseele das Heimische, Trauliche ganz abgeschlossener Oertlichkeiten, überhaupt das Interesse für jeden verborgenen Zug, jede eigenthümliche Stimmung in Temperatur, Tageszeit, Witterung, für jedes geheime Lebenszeichen, das die Natur in allen ihren Zuständen nur dem Kundigsten in tausendgestaltigem Wechsel giebt. Gerade um dieses Interesse jedoch ist es auf unsrer Stufe zu thun. Und wie sich die Innigkeit des Gemüths tiefer durch die Physiognomien particulärer Charaktere ausdrücken läßt, so auch die athmende Na-

turseele in jenen Localen, deren Formenschönheit nicht schon für sich genügt. Dieß Leben, diese Beseelung, innerst vom Künstler selber durchschaut, durchfühlt und in geistigem Naturweben wiedergeschaffen, macht dann die Schönheit und Poesie. Er faßt sie da am durchdringendsten, wo sie am siegreichsten waltet, wo ihre beseelende Macht durch das entfesselte Spiel zufälliger Formen und Färbungen dennoch hindurchwaltet, dem besondern Ort, der specifischen Gestalt jedes Hügels und Baums, jedes Wolkenzuges und Lichtblicks ein launenhaft Recht läßt, und doch alles zu einem Leben und Athemzug einigt. Vermag es hierin der Maler ihr gleichzuthun, dann ist auch ihm der gleiche Triumph gewiß. Dann in seinem Bilde kühlt uns der Lufthauch des Meeres, der Wald, der Wiesengrund duftet, die Kiefernadeln rauschen, die Quellen rieseln, die Wasserstürze brausen, es flüstert das Laub, die wetterfesten Berge stehn uralt da, und alles lebt, wie es vor ihm und in ihm lebendig war. Durch dieses Streben allein ward selbst unter den Italienern Salvator Rosa groß, und Claude Lorrain würde groß geblieben sein, wenn er die gleiche Vertiefung nicht mit jenem conventionellen Idealisiren hätte vertauschen wollen, das letztlich nur dem Laien schmeichelt, weil es ihn das nicht vermissen läßt, wofür er Blick und Gemüth zu bilden so ungern lernt.

Auch Gudin und Blechen, zwei Landschafter ersten Ranges, suchten selbst in Gegenden von Neapel nicht nach den sogenannt schönen Aussichten. Sie nahmen mit Vorliebe Blicke und Situationen heraus, in welchen sich die speciellere Naturphysiognomie nicht durch ideale Linien und Formen, sondern durch eigenthümliche Charakteristik und Lebendigkeit anziehend erweist. Auf diesem Wege würden die Franzosen überhaupt das Größte erreichen, wenn es ihnen gegeben wäre, mit der langsam aber tiefdringenden Wirkung zufrieden zu sein, statt sich in eigner Verwegenheit durch ihr thörichtes Publicum verführen zu lassen, mehr und mehr nur in steigendem Ueberbieten den äußerlich schlagenden Effect im Auge zu haben. Wie groß aber dennoch stehn ihre Werke neben so vielen deutschen, und namentlich Düssel-

dorfischen Landschaften vom Rhein und der Eifel, in denen bei allem Schein der Wahrheit und Treue doch der Charakter und Athemzug lebendiger Natur durchgehends erloschen ist. Selbst derer zu geschweigen, die freilich Gebirgslinien geben, aber ohne eigentliche Berge; Seespiegel, Flüsse und Meer ohne Wasserelement; Sonne ohne das wirklich wärmende Licht; Tagesscenen ohne Tageszeit; Clima ohne Wittrung; Duft ohne Luft, und nichts in seinem eigenen Dasein und Leben.

Für die anderweitigen Auftritte aus dem ehrbar stillen oder in Lärm und Lust aufjauchzenden Volksleben ist das ähnliche Prinzip von Hause aus einleuchtender.

Denn wird nun einmal das Tägliche zum Inhalt, und die gegenwärtige Wirklichkeit zur durchgreifenden Norm genommen, so ist damit schon jene Erhebung und Reinigung abgeschnitten, durch welche die alte Plastik und raphaelische Epoche zu ihrer, wenn auch nicht übertägigen, doch aber außergewöhnlichen Formenschönheit hingelangt sind. Schenken, Hütten, Rathhäuser, Wohnzimmer und Küchen lassen sich nicht, wenn sie Häuser, Schenken und Küchen bleiben sollen, zu Palästen und Kirchen umwandeln, und Bauern, Trunkene, Zahnbrecher, Marktschreier, Soldaten, Fuhrleute, scheuernde Mägde, Nähterinnen und holländische Hausfrauen dürfen nicht die Gestalt des Nestor und Achill, der Penelope und Nausicaa, oder den Ausdruck der Madonna, Catharina, des Petrus, Paulus und Hieronymus haben. Die Anschauungsweise der holländischen Meister steht auch in dieser Rücksicht so vollständig an ihrem Platze, daß sie durch italienische Einflüsse um soviel gerade an Gediegenheit verliert, als sie der Correction durch Griechenland und Rom, die antike Sculptur und katholische Kirche in keiner Rücksicht bedürftig wird.

Was die Holländer auszeichnet, ist eben die freie, selbstständige Nationalität nach der religiösen wie nach der politischen Seite hin. Ruhige Bewohner dicht aneinander gedrängter Ortschaften und Städte, voll Muth, besonnener Ausdauer und bewährter Kraft, haben sie, ein Volk nicht von Bauern und Grafen, Baronen, Herzogen und Rittern, sondern vorzugs-

weise von fleißigen tapferen Bürgern, das Joch der spanischen Herrschaft abgeworfen und den Gewissenszwang des Katholicismus gebrochen. Dieser rechtliche Bürgersinn, diese Kühnheit zur See wie auf dem fruchtbaren Küstenstreifen, den sie dem Meere abgerungen, und immer von Neuem gegen den Andrang der Wellen vertheidigen müssen, dieser ununterbrochen berührige Fleiß, still aber förderſam und belohnend, dieser Ernst fester Ordnung, solider Sitte und ehrbarer, ja selbst versteifender Höflichkeit, diese häusliche Ruhe nach Innen und Außen, diese Liebe für ihr ebenes, wiesengrünes, viehreiches Heimathland, durchschnitten überall von spiegelglatten Canälen, von lustigen Dörfern und reinlich blanken Städten übersäet, und auf diesem befreiten Boden die dankbare Erinnrung an die Begebnisse, Männer und Thaten, durch welche die Freiheit erfochten oder befestigt ward — diese Grundzüge sind die nationale Substanz, aus der sich ein großer Theil holländischer Meisterwerke hervorbildet, und keinen Charakter, keinen Zustand darstellt, der nicht von dieser vaterländischen Seele durchdrungen wäre. Denn auch die Natur mit ihren Wäldern und Wiesen, Weiden und Strömen und dem halbverschleierten Himmel darüber hat hier, rings bebaut, zu Gebrauch und Genuß umgeschaffen und sorglich gepflegt, mehr als irgendwo ein vermenschlichtes Ansehn. So stellen sie auch zu Blumenstücken die schönsten Blüthen in Vasen und Gläser zusammen, oder binden das edelste Obst, Gräser, Aehren, Mohn, Artischocken und Erbsen zu reichen Guirlanden, nicht aus Freude allein an der Pracht der Natur, die alles zu strotzender Reife bringt, sondern als Ehrenbeweis zugleich menschlicher Cultur, die dem Boden durch Klugheit und Fleiß solchen Reichthum von Narcissen, Primeln, Aurikeln, Hyazinthen, Rosen, Tulipanen und Nelken, Quitten, Feigen, Pfirschen, Pflaumen und Aepfeln jeglicher Art zu entlocken weiß. Denn schon zu dieser Zeit sind die Holländer große Blumenliebhaber und geschickte Gärtner. Und mehr noch geht durch die Stillleben ein durchweg menschlicher Zug von Häuslichkeit und Befriedigung. Die Künstler selbst sind sosehr Patrioten, daß sie allem, was sie uns bieten, eine

holländische Gestalt ertheilen, und einen heimischen Geist einhauchen.

Die Zustände, welche sie nach dieser Seite hin schildern, sind alle durch menschlich freie Thätigkeit wohlbedächtig erworben und weitergebildet. Blickt nun aus ihrer Darstellung nur der nüchterne Ernst, wenn auch tüchtig und brav heraus, so können sie allerdings leicht an's Prosaische streifen. Doch auch gegen diese Gefahr liegt ein Rettungsmittel in dem eigenen Volkscharakter. Das Princip der bürgerlichen, religiösen, politischen Freiheit. Die Italiener in den schönsten Tagen ihrer Kunst sind wahrhaft frei nur im Bereiche der Phantasie. Die protestantischen Holländer in der gesammten Totalität ihres Lebens. Diese gesicherte Unabhängigkeit läßt nun auch die ganze Welt sichtbarer Erscheinungen ihrerseits gewähren. Der freie Nationalsinn theilt jedem Objecte unbefangen dieselbe freie Existenz zu, die er für sich in Anspruch nimmt. Und doch steht dem Holländer die Außenwelt näher als irgend wem. Die Natur vor allem hat er sich muthig erkämpft; sie ist sein, ein Werk und Lohn zugleich seiner Freiheit, ein Gegenstand seiner Liebe, ein Genuß seinem Auge, ein Stolz seinem Gemüth. Da geht er nun auf jeden Charakterzug ihrer Gestalt, ihrer Farbe ein, jeder verändernde Lichtblick wird ihm wichtig, jeden Schein und Wiederschein lebt er mit; er will die Natur nach allen Seiten verstehen, denn er liebt sie nach jeder Seite ihres Daseins. Das Kleinste ist ihm groß und das Vergänglichste erhaltungswerth. Und je heimischer seine ganze Seele mit der Seele der ganzen Wirklichkeit um ihn her verschwistert ist, mit je treuerer Lust er in sie hineinblickt, um desto offener antwortet sie auf jede seiner Fragen. Aus dieser lebendigen Wechselrede, aus diesem stummen aber innigen Dialog, der, je länger er geführt wird, Beide immer sympathetischer herüber und hinüberstimmt, sie gegenseitig sich immer reichhaltiger aufschließen läßt, entspringen die selber freien, innigen, liebevollen, treuen Kunstwerke dieser Stufe. Das Hauptinteresse, das sie gewähren, ist der Anblick solcher seelenreichen künstlerischen Vertiefung, solcher vorurtheilslosen Production.

Ein dritter Grundzug hat denselben Ursprung. Nur der wahrhaft freie Mensch kann durch und durch lebensfroh, behäbig, kummerlos, glücklich sein. Seine Lust ist gründlich, sein Spott wird nicht bitter, sein Scherz nicht bißig, und selbst wenn er über die Schnur hinausschlägt, liegt darin keine Flucht aus der Gedrücktheit, sondern nur ein Uebermuth im Wohligen selber. In einer freien Nation allein, der es wohl ergeht, die arbeitsam und rührig ist, können als Kehrseite und Folge Kunstwerke entstehn, wie sie Jan Steen und Brouwer geliefert haben. Es ist leicht an diesen Bauern und Fiedlern, diesen Schenken und Hütten vornehm vorüberzugehn, um sich selbst im Bilde nicht mit dem Gesindel gemein zu machen. Und in der That, ein stattlicher Herr, von van Dyck gemalt, mit Panzer oder Federhut, Schwerdt oder Degen, gelocktem Haar und gekräuseltem Bart, scheint ein Wesen höheren Ranges als die lumpigten Tölpel mit ihrer Bleikanne nnd übelriechendem Knaster. Dennoch sitzen sie da wie die Götter im Olymp, lachend und zankend, ungeplagt von Sorge, Arbeit und Noth, Zerknirschung und Buße, Beschränktheit und Enge. Die Welt gehört ihnen. Menschen sind sie, in dem sichern Gefühl, Menschen, Bauern oder Bürger, freie Holländer und damit alles in Einem zu sein.

Zu religiöser Erbaulichkeit freilich sind dergleichen Täfelchen nicht bestimmt. Aber es sind Kunstwerke, in Charakteren, Färbung, Umgebung so in sich harmonisch, so für sich fertig und abgeschlossen, so ganz eine eigene freie Welt, daß sie der ausdrücklich religiösen Weihe nicht mehr bedürfen. Die Harmonie in sich selber, die Hinausgehobenheit über alle Gegensätze und Widersprüche, allen Druck und Belästigung, die außerhalb der Kunst das Beschränkte darniederziehn, dieser unendliche Einklang giebt ihnen schon für sich ihre Weihe. Denn so ursprünglich ewiger, göttlicher Art ist die Kunst, daß sie nun auch jeglichen Inhalt, und mag er der widerspenstigste scheinen, wenn sie ihn nur künstlerisch zu fassen weiß, in das Reich der Wahrheit und Freiheit herüberträgt, dem jedes echte Kunstwerk, was es auch darstelle, gleichmäßig zugehört.

Doch wir dürfen nicht den Faden verlieren, der uns noch weiter leiten soll. Die innerste Naturseele, die nationalen Grundzüge, sahen wir, seien die neue Substanz, welche auch diese Sphäre der Malerei gediegen macht. Je enger der einzelne Meister nun seine besonderen Situationen und Figuren von dem Ausdruck dieses Gehaltes durchdringen läßt, desto strenger hält er den Typus fest, den wir historischen Styl genannt haben; je freieren Spielraum er dem Zufälligen, Flüchtigen und Particulären vergönnt, desto vollständiger tritt er in das Gebiet des Genre hinüber. In dem einen und anderen Falle stehn ihm Klippen entgegen, die auch unsere Betrachtung umschiffen muß. Ich meine die landschaftliche Prosa der gewöhnlichen Natur und das der Form nach Unbedeutende, Alltägliche und Häßliche, oder durch seinen Inhalt Rohe, Wüste und Gemeine im Menschlichen. Das Zurückführen auf die Naturlebendigkeit und auf nationale Charakterzüge ist nicht für sich schon zureichend, diese Widersacher zu überwinden. Denn die Natur ist überall organisirend thätig, bei jeder Beleuchtung, in jeder Gegend, und dennoch, selbst mit holländischem Auge gesehn, vielfach prosaisch. Es kann auch ganz national und gebräuchlich sein, daß ein biertrunkner Bauer das Uebermaaß von sich speit, oder gegen Mauern und Zäune sein Wasser abschlägt, daß er den Dirnen und Weibern unter die Röcke fährt, daß überhaupt die vierschrötigen Rüpel schmauchen und saufen, sich raufen und schlagen, aber das bloß Nationale nimmt diesen feinen Bräuchen und Scenen darum noch nicht das Zotenhafte und Widrige, und macht sie weder poetisch noch gut. Dieß kann erst der Maler selber vollbringen, indem er der Natur und Wirklichkeit nur ihre wirklich poetischen Momente abgewinnt, um sie in gleich poetischer Auffassung wiederzugeben.

Die Kunst unserer Sphäre geht in Betreff hierauf im Allgemeinen den umgekehrten Weg, als die bisher betrachteten Stufen. Für religiöse und geschichtliche Stoffe, wie ich schon früher bemerkt, liegt keine vorhandene Außengestalt unmittelbar vor. Die Composition beginnt im Gegentheil mit der inneren Anschauung, und blickt dann erst in die umgebende Welt hinein, um in ihr

für Form, Charakter, Beleuchtung, Stellung und Farbe die geeigneten Motive ausdrücklich zu suchen, oder aus dem bereits gesammelten Vorrath die passendsten auszuwählen. Findet der Künstler, was seinen Intentionen entspricht, desto besser; trifft er nur theilweise, was ihm gemäß erscheint, so muß er aus eigenen Kräften ergänzen. Ueberhaupt, wie er's auch anstellen möge, er muß immer das selber Geschaute mit seiner stets noch davon abliegenden Aufgabe phantasievoll in Einklang bringen. Die holländischen Meister sehen sich, wenn auch nicht jedesmal, doch in den häufigsten Fällen zu der ähnlichen Thätigkeit nicht aufgefordert. Sie schauen zwar ebenfalls aus, weil sie malen wollen, sie malen aber nicht nur, was sie erblickt, sondern weil sie's erblickt, weil es ihnen in das verwandte Herz und Auge geleuchtet hat. Der Einwurf, dasselbe werde wohl jedem Künstler zeitweise geschehn, stößt diesen Satz nicht um. Die Holländer, schließen wir Rembrandt mit seiner Schule aus, sind Portraitmaler in jedem Felde. Sie malen auch dem Inhalt und Gegenstande nach, was ihnen vor Augen steht. Da wird nun vor Allem die feste Beschränkung auf einen enge geschlossenen Kreis von Objecten nothwendig. Denn die Wirklichkeit ist selber schon ungewollt eine Malerei, so voll und ganz, daß wer sie erschöpfen will, nicht in's Weite und Breite umhergaffen darf. Die Form, die Farbe, die eigenste Natur, das Leben und Ableben, Blühn und Verwelken nur einer einzigen Rose ganz sich zum Eigenthum zu machen, — wie schwer! Welch eine reichhaltige Welt jeder Baum, jeder kahle Sandhügel. So reich, daß es unserer geistigen Vornehmigkeit lächerlich klingen muß. Wer nun hat bescheidner und treuer die unerlaßbare Begrenzung sich auferlegt, als die holländischen Meister. Man zähle nur nach, wie viel Blumenarten etwa Huysum oder Seghers und selbst der größere David de Heem gemalt haben. Und so jeder Andre in dem speciellen Gebiet seiner Meisterschaft. Dafür sammeln sie nun aber die ganze Kraft ihrer Anschauung und Seele für das lebendige, unzerstreute Eingehn auf dieß eine Gebiet, seien es Hähne und Hühner, oder

Bäume, Hirsche und Hunde, Pferde, Bauern und Schenken, Stillleben, häusliche Scenen oder Eichenwälder mit quelligen Wiesengründen, Gewitterwolken und durchbrechendem Sonnenschein. Mit dieser Concentration verbinden sie die hingebende Unbefangenheit des Blicks und ganzen Gemüths, und werden dadurch Eins mit ihrer Sache. Was die Wirklichkeit in bewußtloser Charakteristik von innen her gestaltet, was sie unabsichtlich, doch darum nicht minder malerisch, mit Farbenreizen umwebt, das fassen sie in demselben Geiste und Sinn. Sie werden eine zweite Natur, die nun aber mit erwachter Künstlerseele und Künstlerhand ihr Werk noch einmal wiederholt, hinzuthut, was ihm noch fehlte, es abrundet, wo es sich verlief, und es dadurch zum Kunstwerk in sich verselbstständigt. Dieß unbefangene Eindringen ist heutigen Tags durch unsere naturfremde Bildung versperrt. Die Anfordrungen vielseitiger Interessen schwächen das Zusammenziehn auf einen Punkt, und mit bestem Willen bleibt häufig kein anderer Ausweg, als den oberflächlichen Schein sentimental oder geistvoller abzuschöpfen. Den Liebhabern ist damit auch schon Genüge gethan. Sie gehn noch flüchtiger vorüber und fassen noch oberflächlicher auf. Aber die Gründlichkeit der Kunst ist verloren. Denn wahrhaft beleben kann der allein, der die Seele des Gegenstandes zu seiner eigenen Seele gemacht hat. Versuchen Sie's nur, und stellen einen echten Seemann vor die berühmtesten heutigen deutschen Seestücke, und fragen dann, ob dieß halbdurchsichtige Seifenwasser Meerwasser sei, und der Schaum und Rauch kräuselnd spritzende Wellen. Vor Ruisdaal's wenigen Meeresansichten dagegen wird ihm das Herz aufgehn. Da rauscht es und hebt und senkt und bewegt es sich, da athmet er Seeluft und Wasserduft. Für Einen, der wieder lernen will, die malerische Natur anzuschaun und zu genießen, wüßt' ich nichts Beßres als das treue Studium holländischer Meister. Hat er sie gefaßt, so wird es ihm auch mit der Natur gelingen; ohne dieß Mittelglied schwerlich. Denn wie uns echte Portraits auch mit fremden Individuen vertraut machen, weil der Meister sein eig-

nes Verständniß erklärend hineingemalt hat, so geht es auch hier. Und diese Werke sollten nur den Werth von Copien in Anspruch nehmen dürfen! Thörichtes Gerede. Wo in vollster Liebe ein freier Geist sich ganz in sein Object, sein Object ganz in sich versenkt hat, und nun unzertrennt Beides ist, und unzertrennt Beides malt, da werden Vorbild und Nachbild nur öde Wörter.

Einundzwanzigste Vorlesung.

Wodurch nun die Wirklichkeit selbst, außer dem innern Leben, das alle Formen und Züge durchdringt, auch ihre gewöhnlichsten und alltäglichen Erscheinungen zu malerischer Schönheit erheben kann, das ist die Poesie der Färbung. Ich bitte diesen Ausdruck nicht falsch zu deuten, und darunter ein symbolisches Zusammenstimmen besonderer Färbungen mit besondern Gemüthssituationen in der ähnlichen Art zu verstehn, in welcher gewisse Landschaftsmaler die Formen und Zustände der Natur, statt dieselben um ihrer selbst willen darzustellen, nur zum gleichsam lyrischen Ausdruck trauriger Empfindungen gebrauchen. Einen kahlen Seestrand z. B. mit wenigen Felsblöcken im Vorgrunde und einen in sich versunkenen Jüngling oder Mann, vor dem nur das weite stumme Meer sich hinstreckt und darüber ein düstrer Wolkenhimmel und Mondenschein. Denn der Mond spielt bei aller erkrankenden Sentimentalität eine Hauptrolle; sie scheut die Sonnenhelle des Tags, die alle Dinge in ihrer klaren Realität lebendig vor Augen bringt. In solchen Landschaften will dann der Maler nicht das volle Naturleben wiedergeben, das, wenn es nur recht gefaßt wird, in seiner eigensten Seele und Stimmung auch an unsre verwandte Seelenstimmungen anklingt, sondern es ist eine falsche Rührung oder Schwermuth, welche die Natur nur zum Mittel herabsetzt, durch sie die ähnliche Rührung auch in uns zu erwecken. Nur wer sein kleines betrübtes Selbst mehr liebt als die große Natur, kann auf dergleichen Abwege kommen. Die ehrlichen Holländer waren markigerer Art. Wie mit der Form wollten sie auch mit der Farbe nicht anders dichten als die Wirk-

lichkeit selber, die uns bald in der formenschönsten Gegend ein prosaisches Angesicht zukehrt, bald das unbedeutendste Local so wunderbar färbt und beseelt, daß es ungewöhnlich, reizend und zauberisch wirkt.

Das Hauptmittel der Natur liegt in dieser Rücksicht bei jedem Stande der Sonne in der Wolkenbildung und der Durchsichtigkeit oder dem leise schleiernden Dufte der Atmosphäre. Doch das ätherische Wesen ihrer Poesie ist schwer zu entziffern. Der Musik am nächsten möchte ich es vergleichen. Es ist ein melodisches Weben von Farbentönen, das, auf der ewigen Grundlage gesetzmäßiger Harmonie, mit den Tiefen der Schatten, dem Leuchten der Lichter, dem neckenden Reiz der Reflexe, mit Localtinten, zartesten Uebergängen und feinsten Nuancen, mit scharfen Blitzen und dem abtönenden Lufthauch poetisch spielt, und zu belebenden Rhythmen gesenkt und gehoben in abgeschlossener Gliedrung an's Auge klingt. Bald stimmen die Töne unmittelbar zusammen, bald sind sie in mannichfaltigen Ausweichungen, ohne die Grundtonart zu verlieren, fortmodulirt; hier fließen sie still und klar weiter, dort scheiden sie sich zu verwegenen Dissonanzen, die jedem Einklang zu spotten drohn, und doch ihre kühnere Auflösung finden; jetzt treten sie in einfachen Grundzügen auf, dann wieder chromatisch zerlegt und geistvoll verziert; und überall im Ausdrucke verschieden; tief, groß, männlich und fest, oder heiter und leicht, schmeichelnd und sanft; bestimmt und energisch, oder in elfenartiger Magie herüber und hinüber schmelzend und duftend. Auch an Tonarten fehlt es dem Farbenreiz nicht. So breitet bei leichtbedecktem Himmel und doch klarem Licht ein leise blauender Glanz sich über alle Localtöne hin; selbst braune Gesichter erscheinen heller, alles Roth zarter, das Gluthbraun lichtet sich; es ist, als ob Wellenschaum, Perlen, und statt der Sonne eine Mondsonne leuchtend und doch mild eine unendlich wohlthätige Helligkeit gleichmäßig ausgössen. Dann wieder bei andrer Beleuchtung gelbt und bräunt sich alles, jede Farbe ist heißer, als würde alles Gold der Welt durchsichtig und schiene wie ein Glutduft wärmend über Wolken und Erde. Der vollste Reichthum aber entwickelt sich erst,

wenn alle Extreme der Wärme, der feurigen lodernden Gluth, und wieder das Kältere, Kühle, Dämpfende, ja selbst das Giftige hervortreten, und nun doch ein lebendiges Gleichgewicht, indem es jedem sein Recht vergönnt, zu wirkungsvollster Aussöhnung durchgreift.

Nun thut zwar die Farbe für sich noch nicht alles in allem. Sie muß sich an der charakteristisch lebendigen Form ergänzen. Doch sie allein kann das geistige, wie das natürlich beseelte Leben mit allen seinen Stimmungen und Leidenschaften vollständig an's Licht fördern, und der Empfindung erfaßbar machen. Und sie vermag mehr noch. Unter einem gleichmäßig bedeckten grauen Himmel hilft selbst die schönste Gestalt nicht. Alle Localfarben treten gesondert auf, eine neben der andren; die Schatten sind allerdings tief, aber die hellen Lichter fehlen, nichts leuchtet und glänzt, die Farbenwärme, die Uebergänge, die Scheine und Wiederscheine, die Contraste und Vermittlungen, die Seele, das Leben sind fort. Alles wird trübe, reizlos und nüchtern, nichts schimmert, duftet und spielt. Und ein wolkenlos klarer Himmel bei schleierlosem Sonnenschein giebt hier im Norden besonders die gleiche Prosa. Dagegen hat z. B. das Land eine halbe Stunde hinter Wittenberg gewiß an sich selbst betrachtet, das gewöhnlichste Ansehn, und doch bin ich in einer Beleuchtung und Färbung hindurch gefahren, durch die es zur interessantesten Landschaft ward. Ein früher Morgenlichtduft flog über die Ebene hin, die sich am Horizonte mit den Wolken verwebte. Weitere Fernen, erst bläulich grau, belebten in günstigen Augenblicken sich nach und nach zu wunderbar zarten violetteren Tönen, während die Waldstrecken und Baumparthien des Mittelgrundes, in grauem Weidengrün, gegen die Conturen hin silberweiß angehaucht, sich in lieblicher Reinlichkeit von den dunkleren Gründen abhoben; und nun davor nichts als ein Rain und Steg, doch in schärferem Licht und tieferen Schatten alle Töne vom grauen, gelblichen Erdreich und warmbraunen Moose hindurch bis in's saftige Grün spielend; und über das Ganze verbreitet der Wolken-

silberschimmer der weder ganz verschleierten noch hell durchbrechenden Sonne mit immer neuen Beleuchtungszaubern, und dazu die energisch ausgesprochene Jahreszeit und Situation der Natur, das sichtbare Leben und Treiben des kühl erquickenden Morgendufts nach heißen Tagen und frischem Regen zu Nacht, — dieß zusammt in vollendetem Einklang gewährte den malerisch befriedigendsten Genuß. —

Ebenso werden die Meisten ein fast unabsehliches ebnes Kornfeld für noch prosaischer halten. Sehn Sie es nur in der rechten Beleuchtung. Reifende Saaten rings um Sie her, bei Gewitterhimmel und hellen Lichtblicken. Welch eine Farbenwelt. Das Aehrenmeer im Schein der durchleuchtenden Sonne in gelblichem Golde wogend, und doch wieder von zarter Milchweiße überflogen, dazwischen noch graugrünlich schimmernd, und gegen den Boden die dichteren Halme in immer glühenderem Braun; das Alles zwar abgesetzt, doch verschmolzen durch Uebergänge, und wechselnd sichtbar im Hauch und Wehen des darüber hinstreichenden Windes; hier ein Schattenstreifen ziehender Wolken, dort ein blendender Lichtstrich, und auch diese Gegensätze wieder vermittelt; und weiter und weiter bis zum westlichen Horizont, wo sich blauschwarzes Gewölk drohend emporgethürmt in kecker Schärfe abschneidet von den Lichtebenen des Korns, und selbst diese Contraste durch Luft und den weißlichen Schimmer im Schwarz der Wolken wie im Gold der Aehren, durch zitternd warmen Sommerduft, Zwischenscheine und Abtönungen in unbegreiflicher Harmonie. Wer in solcher Landschaft das Sommerliche, Reifende, Gewitterschwüle ganz zu fassen, ganz in solcher Farbenstimmung wieder zu geben verstände, würde sicher ein in sich poetisches Werk zu Stande bringen. Und dergleichen unscheinbare Gegenden malten die holländischen Meister häufig. Einen Dünenhügel mit dem fahlen fast sandfarbigen Strandhafer; einen Fahrweg, der an Bäumen, Gebüsch und Hütten vorüber dem naheliegenden Dorfe zuführt; eine flache Stadtgegend, mit Bleichen, Wiesen und Aeckern; eine Walddurchsicht; eine Wasserfläche mit weidenbebuschtem Uferrand; oder kommt

es höher hinauf, Gebirgsgegenden mit Waldmühle und Wasserfall. Welch ein Künstlerauge jedoch, welche Farbenseele brachten sie als Zubuße mit; welchen Sinn, in dem Gewöhnlichsten die geheimsten Reize zu suchen und aufzufinden, die jedem Minderbegabten unzugänglich und für immer verloren bleiben. Sie beweisen für wen die Natur selbst da noch, wo sie am ärmsten erscheinen mag, mit solchem Reichthume ausgestattet ist, daß ein Menschenleben zu schnell verläuft, um ihn ganz zu ergründen.

Mit Portraiten und Scenen, deren Gestalten nichts für sich haben als die Lebendigkeit des nationalen und individuellen Charakters, verhält es sich ähnlich. Auch hier kann das Prosaische, und dem verwöhnten Auge in Formen Widerwärtige durch den außergewöhnlichen Reiz der Färbung nicht nur vergütet, sondern malerisch zur Naturdichtung erhöht werden. Wie könnten sonst Gemälde von Adrian Brouwer, Ostade, Jan Steen, oder gar von de Keyser, Metzu, Terburg und Peter van Hooghe auf dem freien Gipfel der Kunst stehn, wenn diese Maler nicht mit der Wahrheit des Lebens alle Geheimnisse der Färbung zu verbinden gewußt hätten. Was uns die düsteren Wirthsstuben und Trinkhöhlen sonst unerträglich macht, der Dunst der Getränke, der Tabacksqualm, der Rauch der Kamine und brodelnden Kessel, diese stockige, dumpfe Atmosphäre wird in Brouwer's oder Ostade's Meisterwerken für sich schon ein Wunderreich; ein neuer weltlicher Heiligenschein, der alle Gestalten weiht und beseelt. Das deutlichste Beispiel aber liefert uns Rembrandt, der selbst in religiösen Stoffen die bäurischen Formen und Physiognomien ohne Phantastik in solche Zauberssphäre herüberträgt, daß seine Gebilde uns Mährchenträume bedünken könnten, wenn wir sie nicht zugleich doppelt als Mährchen anstaunen müßten, die das poetisch wachste Studium der Natur zu ihrem hauptsächlichen Quellpunkt haben.

Die künstlerisch vollkommensten Werke der ähnlichen Art bleiben jedoch für prosaische Augen ein unlösbares Räthsel. Unsere oberflächliche Aufmerksamkeit hält nur die gewöhnlichen

Farben fest, oder wird durch frappante Effecte bestochen, von denen wir selber zugestehn, sähen wir sie gemalt, wir würden sie als unnatürlich verwerfen. Am leichtesten noch fassen wir eine Beleuchtung auf, in welcher sich jede Farbe direct als blau, roth, gelb oder grün giebt, und ist nur im Allgemeinen die Harmonie nicht gestört, so glauben wir das Colorit um so höher preisen zu dürfen, je brillanter diese Unterschiede in ihrem distincten Localton hervorleuchten. Die älteren Niederländer erscheinen Vielen um deswillen gerade als die größten Meister. Der zarten Uebergänge aber, der feinen Nüancen, der unendlichen Stufenleiter der Mitteltöne, der Abtönungen durch Luft und Entfernung, des Saftes, Glanzes und Schmelzes, der Gluth oder Kälte achten wir ebensowenig als der Spiele des Helldunkelns und der Reflexe, während wir hohes Licht und tiefe Schatten wohl zu erkennen wissen. Ueberhaupt verstehn wir den Grundton einer Färbung um nichts mehr, als es uns mit unmusikalischen Ohren ohnmöglich wird, herauszuhören, ob ein Musikstück in C oder G, Es oder As Dur gesetzt ist, wieviel hierauf auch für den ganzen Charakter und Ausdruck ankommt. Solcher Grundtöne aber, die selbst nur wieder eine Nüance sein können, und doch eine ganze Farbentonart bilden, enthält die Natur einen unermeßlichen Reichthum, und jedem entspricht eine besondere Stimmung. Achten Sie nur einmal recht fest darauf, wie oft dasselbe Gesicht durch wechselnde Färbung einen durchweg anderen Ausdruck erhält. Auffallender noch zeigt sich das gleiche Schauspiel auf dem Meer, es müßte denn bei wolkenlosem Himmel Windstille eintreten. Ist dieß nicht der Fall, so verändert jeder leichteste Wolkenschatten, jeder neue Lichtblick die Farbe des Ganzen, und dieser Wechsel wiederholt sich in tausend Modificationen in jeder einzelnen Welle. Es giebt nach dieser Seite nichts Beweglicheres als das Meer. Bald ist es grau, bald wieder grünlicher, dann bläulich, oder gelblicher, oder spielt auch in's violette hinüber bis es in schattenschwärzliches Dunkel versinkt. Selbst größere Ströme schon haben die ähnliche Mannichfaltigkeit. Nun sagt dem einen Maler diese,

dem anderen eine andere Farbenstimmung vornehmlich zu; der dritte findet sich in dieser wie in jener gleichmäßig heimisch. Jeder, seinem individuellen Charakter nach, lebt sich in einen weiteren oder engeren Kreis hinein; er macht sich ihn ganz zu eigen, sieht, fühlt jede Seite und leiseste Schattirung, und schafft in diesem besonderen Elemente wie die Natur selber. Hauptsächlich die großen Coloristen gehen auf Farbensituationen los, in welchen die verschiedenen Töne in ihrer leicht faßbaren Bestimmtheit zurücktreten, und sich neu aus dem Grundton einer besonderen Nüance färben. Durch diesen Einen Ton spielen dann die übrigen gleichfalls hindurch; alle sind da, doch keiner stellt sich für sich heraus. Wie wenn sie nur eine der Regenbogenfarben auf ein zweites Prisma fallen lassen. Wer nun diese feineren Unterschiede nicht zu bemerken gewohnt ist, glaubt nichts als eine monotone Fläche vor sich zu haben, und begreift den Jubel der Maler nicht, wenn sie in Entzücken über die unerschöpfliche Fülle, den Reiz, das geistvolle Leben gerathen. Das unsagbar fließende Uebergehn, Untertauchen und wieder Aufblitzen besonders, den Muth der Contraste, die Kühnheit der Probleme, die Lösung, die nur der Genius giebt, erkennen die Laien fast niemals. Doch statt sich nun still zu bescheiden, sind gerade die Unerfahrensten gleich mit dem Vorwurf der Unnatur bei der Hand. Wie oft habe ich das lehm- oder sandgelbe Erdreich mit den bräunlichen Schatten, das fahle Graugrün in dem Baumwerk und das Verweben und Abstufen dieser Farben in Goyen's Landschaften als monoton oder unwahr verunglimpfen hören. Und wie reich und wahr zugleich ist dieser köstliche Meister. Wer nur einmal mit klugem Auge auf den Dünen der Nordsee in der Umgegend von Scheveningen bei halb blauem, halb grauem Septemberhimmel gestanden hat, wenn die ersten Herbstnebel schon Nachmittags ziehen, der lernt jenen Meister wie den verwandten Salomon Ruisdaal schätzen, und sieht nun auch anderwärts die ähnlichen Färbungen. Aber den größten Coloristen ergeht es am Schlimmsten. Was wird nicht bei Rubens in seinem blonden Fleisch über die blauen Töne

und dann wieder über das plötzlich aufgesetzte Zinnoberroth gescholten, als über Sünden gegen Natur und Geist. Und doch bedurfte es eines solchen Geistes, um die Natur so ganz zu treffen. Nun gar erst Rembrandt. Welch ein Schmutz, welche Sudelei! Und doch ist kein Edelstein leuchtender als dieser Schmutz, keine tropische Pflanze saftiger als der Saft seiner Farbe, und keine Goldtresse und Quaste glitzernder, blitzender als seine Franzen, Troddeln und Ketten.

Es giebt zwei Arten des Hochmuths, die unbegreiflich blieben, wenn man nicht voraussetzen dürfte, die sich des einen und des anderen schuldig machen, thun unschuldig was sie thun. Ich meine die Verkehrtheit, in der so Viele mit dem Eingeständnisse, nichts von der Sache zu verstehn, dennoch über alle letzten Spitzen der Kunst und Philosophie schlechthin urtheilen und aburtheilen, d. h. ihre in dieser Hinsicht ganz beschränkte Persönlichkeit hinaussetzen über die unendliche Schönheit in Farben und Tönen, und die wahrhafte Höhe des begreifenden Denkens. Durch diesen Neid des Hochmuths müssen die echten Coloristen besonders von denen leiden, die mit Ideal, Erhabenheit, Geist, Gemüth, und wie die Lieblingswörter noch weiter lauten, am zungengeläufigsten um sich werfen. Eyerdingen kann euch ein Urgestein so steinig hinstellen, als die große Natur es nur irgend gethan hat; er läßt euch einen Strom so niederbrausen, daß euch die Ohren gellen würden, wenn ihr nur hören könntet, was ihr nicht zu sehen versteht. Und mit nichts als mit armer Farbe. Wer sich aber zu vornehm dünkt für Studien, Aufmerksamkeit und Liebe, wer sich mit der Beruhigung: das gefällt mir nicht, bequemlich zufrieden stellt, wer sich nicht hineinschaut in jeden Meister, und je weiter er von ihm abliegt, um so mehr, und dann herausblickt in die Natur, sieht, abwartet, vergleicht, voll Ehrfurcht vor Beiden, vor Kunst und Natur, der wird die Hauptwerke unsrer Epoche nie gründlich genießen lernen. Das mag er auf seine Gefahr. Er soll dann aber nicht mitsprechen von Naturwahrheit und Kunst. Es wäre wenigstens seltsam, wenn sich der Blick der

naturnahsten Künstler leichter irren müßte, als die, deren Auge und Begabung zu allem besser als zur Malerei mag befähigt sein. Schon Goethe, obgleich er mehr Sinn für das Malerische in der Natur als in der Kunst selber hatte, erzählt, er sei früh der Gewohnheit gefolgt, Landschaften mit dem Auge dieses oder jenes Meisters zu sehen. Dieselbe Angewöhnung, das gleiche Studium kann ich Ihnen in Bezug auf Colorit nicht dringend genug empfehlen; die irgend ausgezeichneten Holländer, mögen sie ihre Gegenstände im Geiste des historischen Styls oder des Genre auffassen, sind fast durchweg vorzügliche oder mindestens tüchtige Coloristen.

Am wirksamsten jedoch tritt die Poesie der Färbung beim Genre auf. In der cölnischen und eyckischen Schule spielt sie zwar eine bedeutende Rolle. Doch wie jede äußere Erscheinung bleibt sie zurückgehalten von dem künstlerisch religiösen Ausdruck, der den alleinigen Mittelpunkt giebt. Jetzt stellt sie sich um ihrer eigenen Schönheit willen dem Auge dar. Der in Luft und Licht poetische Farbenschein wird für sich selber Zweck und erweist sich nach zweien Seiten hin unerläßlich. Die flüchtigsten Situationen, die lebendigen Aeußerungen des schwindenden Augenblicks sagen dem Genre vor allem zu. In dem momentanen Athemzug aber und Mienenspiel der Physiognomien und Stellungen, in den aetherischen Spielen des Lichts und der Luft kann nicht die Zeichnung, sondern die Spitze des Colorits allein mit der Wirklichkeit in genügendem Grade wetteifern. Auf der andern Seite ruft die dem Genre eigenthümliche Particularität jeder Form, je weniger sie der Gestalt nach sich reinigen und zur Schönheit erheben soll, den schmeichelnden Reiz und die geistigeren Zauber der Farbe zur Hülfe. Wo die Form nicht adelt, muß, wie schon früher bemerkt ist, das Colorit dieß Geschäft übernehmen. Die Nothwendigkeit auch dieser Richtung für die Malerei ist durch nichts schlagender darzuthun, als durch die Ausbildung des Genre, das keine andere Kunst zu solcher Höhe zu erheben im Stande ist.

Dessenohngeachtet bleibt noch ein wichtiger Punkt übrig.

Die holländischen Meister in ihrer portraitartigen Vorliebe für das Vorhandene scheinen sich oft ins Gemeine und Anstößige zu verlieren. Ist ihre Färbung nun in der That poetisch, so kann sie nur in herben Widerspruch gegen den wüsten und niedrigen Inhalt treten, den sie zur Anschauung bringt. Was haben die läppischen Marktschreierscenen, was hat das Ausschneiden der Leichdornen, das Zahnausreißen, die rohe Trunkenheit und Schlimmeres noch mit den Naturmelodien der Farbe zu schaffen. Die Natur kann sich unschuldig mit jeder Lieblichkeit schmücken. Das menschlich Widerwärtige aber durch die gleiche Poesie der äußeren Erscheinung beschönigen wollen, heißt das Uebel statt es zu bessern nur ärger machen. Denn nichts wird künstlerisch verletzender, als eine an falscher Stelle vergeudete Schönheit. Wie dürfen wir, von menschlicher und aesthetischer Seite her, Künstler mit gutem Gewissen rühmen, die ihr Leben damit zubringen, sich nur in Gemeinheiten mit ganzer Seele hineinzuempfinden, um sie recht naturgetreu malen zu können. Wurde Jan Steen nicht aus Freude an diesem Getreibe selber zum Schenkwirth, der noch mehr trank als seine Gäste, und oft nur malte, weil er bezahlen mußte? Und auch dem Adrian Brouwer war nur in Kneipen wohl, so daß er seinen schlechten Lebenswandel mit einem vorzeitigen Tode zu büßen hatte. — Mit wie scheelen Blicken nun aber auch Pastoren an solchen Zuständen und Auftritten vorübergehn, wir, die wir anders organisirt sind, finden uns selbst in der Wirklichkeit nicht jedesmal davon abgestoßen. Sie stimmen uns häufig zum hellsten Gelächter. Und nicht etwa, weil wir zur Schadenfreude neigen, oder einem unbewußten Hange zum Sinnlichen und Unreinen Folge geben, sondern der comischen Züge wegen, die dabei zum Vorscheine kommen. Denn wie das sonstige Leben schon vor aller Kunst die höchste Tragik entfalten kann, so trägt es auch die tiefste Comik schon willenlos in sich. Es wäre sonst unmöglich, bei aller eigenen Plage und Noth, ja selbst beim Anblicke fremder Leiden und Gefahr unverstellt aus innerster Seele und vollem Herzen zu lachen. Sie sehen

wen fallen, er kann sich beschädigt haben, Sie springen ihm hülfreich bei, trotz dem aber unter gewissen Umständen, Sie mögen nun wollen oder nicht, müssen Sie lachen. Und erzürnt er sich gar erst, kann es geschehn, daß Sie doppelt ausbrechen. Nicht um ihn zu kränken, nicht weil er sich Leid's zugefügt: sein Fallen, sein Liegen, sein Zorn ist allzu comisch. Nur dergleichen Züge sind es, durch welche die holländischen Meister aus der nüchternen Ernsthaftigkeit der vornehmeren Gesellschaft heraus auf die Jahrmärkte, in die Dörfer und Trinkstuben gelockt werden, wo außerdem die ursprüngliche Menschennatur noch ihre unzersplitterte Kraft bewahrt. Malen sie deshalb in diesem Kreise Bäurisches und äußerlich Rohes, so hat ihr froher Humor sie dorthin gezogen, und ihren Pinsel zu dem Zauberstabe gemacht, der auch dieß Element zur echtesten Poesie verwandelt. Sie sind darin von einem unbefangenen Genius der Laune, wie Shakespeare, wenn er uns durch Rüpel ergötzt, oder Fuhrknechte und Musikanten in Scene bringt. Das alles sind Dinge, die man nicht mehr sollte zu sagen brauchen, und muß sie doch immer von Neuem wiederholen. Ein tüchtiger Humor ist eine gottgesegnete Gabe. Wenn die ernsthaften Leute in bissiger Besserungssucht losfahren, weil sie einen Feind vor sich sehn, den sie selber kaum los werden können, schlägt der Humor nicht gallicht drein; froh und frei steht er in glücklicher Ruhe darüber. Das Wahre und Beste ist ihm für immer fest und gesichert. Wie sollten ihm Uebermaaß, Albernheit und alle die kleinen und großen Gegensätze von Sinnen und Geist, Wollen und Vollbringen, Absicht und Mittel, und die Widersprüche des Endlichen zusammt etwas anhaben können: er sieht sie sich in sich selbst zerstören. Und weshalb sollt' er ernstlich klagen oder sich zu schwerfälligem Tugendeifer erhitzen. Nichts Großes und Wahres ist ihm gefährdet. Was zusammenbricht, weil sich's nicht halten kann, ist das Vergänglichste und Nichtigste selber. Wer wird da herbeilaufen, um es wieder auf die Beine zu stellen. Daß es sich auflöst in seinem Nichts, das ist die Lust

des Humors; daß er es für mehr nicht hält, als es Werth hat, läßt ihm die Harmlosigkeit; daß ihm daran kein wahrer Gehalt verloren geht, giebt das frohe Jauchzen der Seele. Wenn Tölpel sich wechselseitig den Schädel blutrünstig klopfen, desto besser! Was schadet's am Ende. Ein Bartscherer klebt mächtige Pflaster darauf, und sie schütteln sich morgen als Brüder die Hände. Wenn ein ehrsamer Bauer sich einen Feiertag machen will, kein Billiger wird es ihm wehren. Nun meint es der arme Schelm jedoch allzu redlich, und füllt sich gar wacker an. Es dauert nicht lange, so faselt er, die Luft wird zum Streit, das Gezänk zur Schlägerei, doch kaum will er ausholen zum entscheidenden Hiebe, da versagt die Natur, und er windet und plagt und quält sich in der Angst des Leibes und der Seele. Die Anderen schüttern vor Lachen, und ist er nur irgend ein tüchtiger Cumpan, so thut er desgleichen. Oder es wird einem Jungen ein kranker Zahn ausgebrochen. Dieß thut allerdings weh. Schreit aber der Flegel, als brennte das Haus, als seien ihm Vater und Mutter und alle Geschwister gestorben, als hätte der Böse ihn schon beim Kragen, so schelten wir höchstens nur, wenn uns der Lärmen die Ohren betäubt. Der Zahn ist heraus, und der stämmige Bursche lacht selber mit. An solchen Scenen stärkt sich der holländische Humor und faßt in ihnen zugleich die Naturkraft im Guten und Schlimmen mit so heitrer Wahrhaftigkeit, daß nur ein trübseliger, betsüchtiger Gesell sich nicht daran höchlich erlustigen kann. Denn was greift bei echten Menschen wirksamer ein, als ursprünglich Menschliches, unverzerrt, unverziert, klar und offen vor Augen gebracht. Gerade diese Meister wären geeignet, uns von der heutigen Prüderie und kränklichen Rührbarkeit zu befreien. So männlich sind sie, so unbefangen und keck. Derselbe Grundzug beseelt nun auch die Charaktere, die sie vorstellen. Man sieht es beim ersten Blick, mit dem Schlimmen sei es so schlimm nicht gemeint, und selbst in Schmerzen und Unfällen bleibt noch ein Beiklang wohlgemuther Behaglichkeit übrig. In der That sind es eigentlich herzbrave Leute; nur in der Sonntagsluft, im

Uebermuthe lassen sie auch den Auswüchsen der Laune und des Genusses Raum. Sie wüthen im Tanz, sie übernehmen sich, sie zanken, sie raufen, doch wieder nüchtern, sind sie redliche Nachbarn, gute Väter und Gatten. Und die liederlichen Gesellen haben wenigstens durchtriebenen Witz und Humor genug, um über sich selber erhoben zu sein, und sich nur im Elemente sorgloser Freiheit befriedigt zu fühlen.

Diese Ursprünglichkeit fehlt unseren Bildchen ähnlicher Art fast gänzlich. Das gemeine Volk, das der Maler hier zu Lande copiren kann, hat allerdings treffende Einfälle, aber wenn auch nicht jedesmal schlechte Witze, doch Witze der Schlechtigkeit, eine Lust im Herabziehn und geistigen Zerstören, eine freche Malice und dauernde Gemeinheit. Das von Natur her Frohe, Gute und Harmlose bildet nicht die positive Grundlage. Die Künstler nun geben die Charaktere und Situationen wohl lustig und scherzreich wieder, doch größtentheils ohne hinzu zu gewinnen, was ihren Urbildern abgeht. So kann uns denn auch vor diesen Werken nicht frei und behaglich werden. Das Spotten, Geifern, die herzlose Schadenfreude erscheinen als fester, bleibender Zustand. Es ist der Wiederschein einer falschen Bildung, welche sich an die Stelle der echten Menschennatur und Comik gesetzt hat; ein prosaisches Spaßen, das nur auf dürrem Sandboden national werden kann. Selbst Thorheiten, die weit über diesen Kreis hinausgehn, sind deshalb ebensowenig mit vollem Humor gefaßt. Der Don Quixote z. B., wie er über dem Lesen der Ritterromane verrückt wird, ist ein sehr beliebtes hiesiges Genrebild; in Farbe gut, von geschickter, fleißiger Ausführung. Nichts leider ist fortgeblieben als Poesie und Humor. Wir dürfen, wie er so dasitzt, nur ein ernsthaftes Mitleiden fühlen mit dem armen, verdorbenen, alten Mann. Es wäre schadenfroh, wollten wir lachen. Wie oft dagegen läßt ihn Cervantes zum höchsten Ergötzen des Lesers jämmerlichst bläuen, zerstoßen, zerschlagen! doch wie großartig wußte er ihm zugleich allen Adel und Glanz zu bewahren, den Ehre, Muth und Tapferkeit irgend verleihn können. —

Dieß wären die Hauptgesichtspunkte, von denen aus wir die Meister unserer Stufe beurtheilen müssen. Ich habe sie mit Absicht weitläufiger behandelt, weil sie nicht Jedem unmittelbar geläufig sind, und ich das Meinige beitragen möchte, Ihnen den tieferen Genuß auch dieser Sphäre zu erleichtern.

Jemehr wir nun aber von den Künstlern, die sich in ihr hervorthun, die Zurückführung aller Zustände, Charaktere und Gestalten theils auf das allgemeine Naturleben und die nationalen Grundzüge, theils zu durchgreifender Gediegenheit das sinnvolle Eindringen in die äußere Form und innere Seele jedes Gegenstandes forderten, und außerdem die reiche Poesie des Colorits und wo es nothwendig schien den freisten Humor verlangten, um so enger wird der Kreis derer, welche den Anspruch machen dürfen, als Meister ersten Ranges zu gelten. Rembrandt, Paul Potter, Everdingen, Ruisdaal, Brouwer, Jan Steen, David de Heem und wenige Andre stehen auf dieser Höhe. Die Meisten unter ihnen hatten Nachfolger oder directere Nachahmer. Auch diese sind zum Theil noch Künstler trefflicher Art. Sie sehn jedoch gleichsam nicht mit eigenen Augen, und malen kaum mehr mit eigener Hand. Die lebendige Energie der Auffassung, das selbstständige Schaffen geht ihnen ab. In einem Gebiete aber, in welchem der ursprüngliche Blick und die originale Behandlung zum wesentlichen Erforderniß werden, gebührt den Nachtretern ein fast noch geringerer Ruhm als in Sphären, deren Inhalt selbst schon den Künstler hebt.

Andere wieder halten sich zwar schlechthin unabhängig, und könnten ihrer Virtuosität nach das entfernteste Ziel erreichen; denn ihre Hand ist sicher, ihr Auge gründlich, ihre Darstellung wahr und getreu. Doch sie begnügen sich schon mit dem Ernsthaften und Tüchtigen im holländischen Volkscharakter, und dringen nicht bis zum eigentlich Poetischen vor.

Die gleiche heimische Prosa treibt noch einmal eine neue Reihe nach Italien hinüber. Wozu sie jedoch daheim nicht befähigt waren, gelingt ihnen im Auslande ebensowenig, und sie

müssen auf dem unbekannteren Boden mehr noch mit fremden Ackergeräthen pflügen.

Ein letzter Kreis endlich wendet sich zu Haus am liebsten auf's Häusliche, und wiederholt auch in technischer Ausführung den emsigen Fleiß, die nette, reinliche Zierlichkeit, das Zarte und Feine, doch mit der Eleganz dieser Treue verbindet sich weniger und weniger die innere Wucht, die glückliche Laune, der Genius und Blitz der Begeisterung. —

Zwei und zwanzigste Vorlesung.

Die ersten Vorträge waren allgemeinen Erörterungen gewidmet, um uns zunächst von dem Beruf der Malerei eine Vorstellung zu geben, wie sie erforderlich ist, wenn das Verständniß des geschichtlichen Verlaufs, der unseren Gegenstand ausmacht, nicht oberflächlich und äußerlich bleiben soll. Es ist überhaupt an der Zeit, endlich einmal von der falschen Scheidung zurückzukommen, in welcher die Theorie und Geschichte der Künste einander immer noch hartnäckig gegenüber gestellt werden. Die wahrhafte Theorie muß die innerste Natur jeder Kunst wirklich erkennen, und soll die Geschichte nicht als ein bloßer Conner des Zufalls erscheinen, auf dessen Faden zwar köstliche Perlen, doch in sinnloser Folge der Größe, Gestalt und Farbe sich aufreihn, so kann sie nichts andres entwickeln, als den Inhalt und die Formen, die durch das eigene Wesen jeder besonderen Kunst bedingt sind. Die einseitigen Theorien allein stimmen nicht mit der Kunstgeschichte zusammen.

Für die deutsche und niederländische Malerei nun haben wir als Zeit der Vollendung die Hauptperiode vom Anfange des dreizehnten bis zum Beginn des achtzehnten Jahrhunderts vorzugsweise in's Auge gefaßt. Die vorangehenden Epochen blieben mehr oder weniger von den Einflüssen des altrömischen und byzantinischen Typus abhängig, so daß wir hauptsächlich

auf diese zurückgehen mußten. Um desto eifriger waren die Zustände zu betrachten, aus welchen die Culminationsperiode hervorgeht, und die Richtungen zu charakterisiren, in denen sie fortschreitet.

Als Abschluß endlich kommt es jetzt nur noch darauf an, durch eine detaillirtere Uebersicht einerseits alles bisher Angedeutete in schärferer Bestimmtheit und localerer Physiognomie heraustreten zu lassen, andererseits für den sachgemäßen Entwicklungsgang die aufhellenden Gesichtspunkte und erweisenden Begründungen aufzufinden.

Wenn wir unserem anfänglichen Zwecke getreu sein wollen, darf ich jedoch in keiner dieser Rücksichten auf äußere Vollständigkeit Anspruch machen. Wir haben aus den vielfach zerstreuenden Thatsachen nur die Hauptzüge jeder Stufe in ihrem fortleitenden Zusammenhang theils sichtbarer für die Anschauung, theils für das Denken faßlicher ans Licht zu stellen.

Das Mißliche dieser Aufgabe dürfen wir uns nicht verhehlen. Ich möchte im Gegentheil bitten, die Schwierigkeiten, die ihrer Lösung im Wege sind, hoch genug anzuschlagen. Denn jeder umfassenderen Charakteristik treten nicht nur Ausnahmen und Abweichungen, sondern auch scheinbar widersprechende Einzelnheiten entgegen, die zu erwähnen die nöthige Gedrängtheit verbietet. Da ist nun sogleich den vielseitigsten Einreden Thür und Thor geöffnet. Denn die Meisten halten sich, ehe sich ihnen das Durchgreifende aufschließt, an Einzelnheiten. Hiezu gesellt sich dann noch eine andre Gefahr. Jede tiefere Auffassung ist schlechthin durch eigenes Mitleben, Sehen und Wiedersehen bedingt. Wer kann dieß für alle Stufen und Meister erreichen. Doch selber beim besten Glück bleibt immer das Hinderniß übrig, daß gerade während des Zusammenfassens der bunten Eindrücke meist der erneute Anblick fehlt, und nur durch das Gedächtniß ersetzt wird, für dessen Treue es vor allem in dieser Sphäre keine Gewähr giebt. Wären Bilder wie Bücher, die man ausschreiben oder wieder aufschlagen kann; Kirchen, Rathhäuser, Privatsammlungen, öffentliche Gallerien

wie Bibliotheken, deren Schätze zu leihen und in wiederholter Muße zu studieren sind, — das Geschäft würde um die Hälfte erleichtert, und die Garantie eines günstigen Resultats noch einmal so sicher.

Dennoch halte ich unsre Behandlungsweise für die ersprießlichste Art, in das Studium unseres Gegenstandes gründlich hineinzuführen. Echte Kunst ist historisch nur da allein kennen zu lernen, wo sie in ihrer ursprünglichen Kraft wirklich vorhanden war. Zu diesem Zwecke muß, wer zum erstenmale herantritt, den Blick ausschließlich auf die Gipfelpunkte jeder Epoche heften, und diese in ihrer Größe zu fassen sich um so mehr fort und fort üben, als sich auch der wahre Entwicklungsgang in schlagender Weise nur in ihnen kundgiebt. Auf diesen Höhen allein schärft sich nun auch das Auge, erhebt sich die Brust, erweitern und vertiefen sich zugleich Phantasie und Einsicht, Organe, deren keines zum vollen Genuß wie zur wahren Ergründung entbehrt werden kann. Und hier allein endlich stellt sich der Maaßstab für den Werth der übrigen Leistungen fest, und läßt sich die Gewohnheit solcher Richtschnur für Erfreuung und Urtheil erwerben. Nicht als wollte ich, wie schon früher gesagt, die genaue und reichhaltige Kenntniß der einzelnen verschiedenartigsten Mittelgrößen abweisen. Noch aber giebt es heutigen Tages zu viele, welche das derartige Detail mit dem eigentlichen Zwecke verwechseln, und um der gangbaren Mediocrität ihres eigenen Geistes willen, nun auch Anderen, statt des leuchtenden Goldes in seinem concentrirteren Werth, nur einen zwar breiten aber werthlosen Schatz von Silber- und Scheidemünzen zu bieten wissen. Es ergeht ihnen wie den gewöhnlichen Gemälde-Liebhabern, die, verführt durch die Freude des Besitzes, täglich mehr nur das Mittelmäßige bewundern, und es dem Vorzüglichsten gleich achten oder darüber hinausheben lernen. Gegen diese schädliche Vorliebe giebt es keinen kräftigeren Schutz, als das ununterbrochen enge Zusammenleben mit Werken und Meistern, welche in der Kunst überhaupt, oder in ihrem engeren Kreise die Spitze bilden.

Dergleichen Künstler finden sich vom dreizehnten bis achtzehnten Jahrhundert bei den Deutschen in geringerem Grade und kleinerer Anzahl; von höchster Vollendung und überwiegender Menge jedoch in Flandern, Brabant und Holland. Wir dürfen es uns deshalb aller Nationalliebe zum Trotz nicht verbergen, daß in dieser Periode Deutschland im Allgemeinen ganz ebenso gegen die Niederlande zurückstehn muß, als es in der Gegenwart, vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, wiederum von den Franzosen besiegt wird.

Ueberblicken wir zu näherer Verdeutlichung im Voraus das Local, so haben wir folgende Hauptsitze zu unterscheiden. In Deutschland einerseits das Flußgebiet des Rheins, von seinem rauschenden Sturze ab bis zu seinem Eingange in die Niederlande, woran sich dann noch Westphalen schließt; andrerseits die östlicher gelegenen Kreise von Schwaben, Franken und Sachsen. Am frühesten zur Malerei herangereift zeigen sich die Gegenden des Ober- und Niederrheins, vor allem Cöln, dessen Schule ebenso nordwärts nach Westphalen als südwärts nach Colmar hinüber und hinunter wirkt. Ulm, Nördlingen, Augsburg, Nürnberg dagegen entwickeln sich später und feiern zum Theil ihre Blüthe erst zur Zeit der beginnenden Reformation. In ähnlicher Weise scheidet sich auch in den Niederlanden Flandern und Brabant von dem südlichen und nördlichen Holland ab. Unter den flamändischen Städten haben vor allem Gent und Brügge den Vorrang früher Entfaltung, dann besitzen Leyden und Antwerpen gleich ausgezeichnete Meister, und wenn auch der Trieb der Nachbildung über die Alpen führt, so häufen sich dennoch die schönsten heimischen Früchte dieser Studien hauptsächlich wieder in Antwerpen, wo sich bis über die Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts hinaus der Aufschwung nur immer erhöht. Zum Schlusse endlich concentrirt sich die letzte Blüthe auf Nord- und Süd-Holland in jenen dem Meere entrungenen Niederungen, deren Cultur, ehe sie zu kunstfördernder Höhe zu gelangen im Stande war, der selbstständigen

Nationalität, des protestantischen Fleißes und freien Menschensinnes bedurfte.

In Rücksicht auf die Zeitfolge gebührt den Deutschen allerdings der Ruhm, daß sie mit dem weithin verbreiteten Einfluß der cölnischen Schule den Ausgangspunkt bilden. Dann aber haben wir uns sogleich nach Flandern, dem Sitz der Gebrüder van Eyck zu wenden, deren tiefere Ausbildung sich nicht nur in den Niederlanden durch eine dauernde Herrschaft bewährt, sondern dieselbe auch über Westphalen und die cölnische Schule ausdehnt, ja ihre Wirkungen selbst bis zu den Oberdeutschen erstreckt. Erst als die Kraft dieser Schule erloschen ist, werden Franken und Sachsen durch selbstständigere Meister bedeutend, und in dem jüngeren Holbein kommt das zur schönsten Reife, was im südwestlichen Deutschland früh zu keimen begonnen hatte. Dennoch regt zu derselben Zeit sich die Malerei in Leyden, Antwerpen und anderen niederländischen Städten zu einer Nebenbuhlerschaft, deren letzter Sieg endlich die Holländer davontragen.

So wächst in unserer Epoche der Ruhm der Niederländer vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts bis zum Anfang des achtzehnten in ununterbrochener Folge, während die Deutschen sich zwar früher hervorthun, doch ihre Entwicklung kaum bis über die erste Zeit der Reformation hinaus zu treiben vermögen. Der Glanz der cölnischen Schule wird überdieß durch die Energie der eyckischen mehr in Schatten gestellt, als gehoben, und auch die übrigen deutschen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts können sich mit den niederländischen der gleichen Epoche nicht messen. In den nächsten Jahrzehnten wiederum wiegen Lucas von Leyden, Quintin Messys und Schoreel mit denen, die sich um sie herreihen, Cranach und seine Nachfolger auf, ja in malerischer Rücksicht laufen sie selbst Dürern den Rang ab, wie hoch dieser echteste deutsche Künstler auch als Kupferstecher und Holzschneider gestellt werden muß. Nun ist freilich Holbein der Jüngere noch ein starker Rival. Doch was er auch als Historien- und Portraitmaler, als Colorist und Zeichner Gedie-

genes, und wo es nothwendig war, durch humoristische Auffassung Befriedigendes leisten, wie sehr er den Theil der Niederländer überflügeln mag, der sich vor den Italienern vollständig beugt, gegen das spätere Resultat dieser Nachbildung, gegen Rubens kann er nicht Stand halten. Und allzufrüh müssen die Deutschen von Holbein ab über hundert und fünfzig Jahre lang auf jede Art des Wetteifers verzichten, während in Holland die neuere Malerei einen Gipfel ersteigt, dessen Höhe selbst für die gegenwärtigen deutschen Künstler kaum mehr erreichbar ist.

Die Deutschen überhaupt scheinen ursprünglich für Malerei nicht vor Anderen begabt. Wie denn im Ganzen die Germanen rücksichtlich dieser Kunst den romanischen Völkern nachstehn müssen, und nur zeitweise als glückliche Ausnahme hervorragen. Als einfachster Grund hiefür, glaube ich, lassen sich bereits die allgemeineren Unterschiede des Volkscharakters in Anschlag bringen, wenn auch in unseren Tagen, bei dem Austausch der Bildung und Eifer des Lernens, die Schranken der Nationalität an Wirksamkeit zu verlieren beginnen.

Die Malerei hat die Trennung der vorhandenen Wirklichkeit und des subjectiven Empfindens und Anschauens zu ihrer Voraussetzung; sie wird durch die Richtung von dem eigenen Innern her zu den äußeren Erscheinungen hinaus bedingt. Und zwar nach einer Seite wenigstens in höherem Maaße noch als die Sculptur und Baukunst, welche die individuellste Lebendigkeit alles Sichtbaren wiederzugeben nicht unternehmen, sondern von dieser Fülle ganz oder theilweise absehn. Nun läßt zwar die malerische Phantasie jenen Unterschied, als auseinander liegenden Gegensatz, wieder verschwinden; kaum aber ist diese Versöhnung vollbracht, so steht das vollendete Werk dem Beschauer dennoch wieder als eine objective Welt gegenüber, die er von Neuem überwinden und mit seinem eigenen Inneren vermitteln muß. Ein Volk daher, das von Hause aus für Malerei soll befähigt sein, muß in dem ganzen Prinzip seines Lebens schon diesen Bruch des subjectiven Gemüths und der vorhandenen Wirklichkeit in sich tragen. Von religiöser Seite

her ist deshalb der Katholicismus durchweg der Malerei förderlich gewesen. Denn der katholische Cultus beruht auf dieser dauernden Trennung, die sich umfassender noch in dem gesammten Bezug des Subjects zur geistlichen Autorität wiederholt. Wenn diese und anderweitige Gegensätze nicht schon im Leben selbst ihre letzte Erledigung finden, dann erst regen sie im innersten Grunde der Seele die künstlerische Thätigkeit auf, um durch ein höheres Schaffen zu leisten, was das sonstige Dasein versagen muß. Und keine Kunst vermag das erwähnte Gegenüber zu einem engeren Ganzen zusammenzuschmelzen, als eben die Malerei, indem sie die subjectiv innere Welt zwar in Form der vollen äußeren Gegenwart darstellt, doch um deswillen grade ihre Gestalten unter den bildenden Künsten am geistigsten beseelt.

Die ähnliche Scheidung nun liegt als wichtigster Charakterzug allein in dem Grundprinzipe der romanischen Völker. Germanisch ihrem Ursprunge nach setzen sie sich in Gallien, Spanien, dem nördlichen Italien fest. Hier stoßen sie auf eine abgeschlossene Cultur und Sprache, einen schon fertigen Staat, auf ausgeprägte Gesetze, Gebräuche und Sitten. Sie geben als Sieger zwar ihre eigene Individualität nicht gegen das Eroberte auf, doch selber noch ungebildet können sie sich eben so wenig dem lebendigen Einfluß der vorgefundenen Bildung entziehn. Sie nehmen wie das Christenthum, so auch die weltlichen Zustände der Besiegten in sich hinein und erhalten dadurch von Anfang an einen zwiespaltigen Charakter. In die Innerlichkeit des germanischen Geistes ist eine fremdartige Welt getreten, die er sich freilich zu eigen macht, doch eben deswegen in sich selber gedoppelt und zerschieden bleibt. Jemehr die romanischen Völker nun, bei dieser frühen Vermischung mit dem römischen Alterthum auf das Weltliche hingekehrt sind, je weniger suchen sie die letzte geistige Harmonie in der freien Religion und Wissenschaft auf, sondern befriedigen sich weltlicher und genußvoller in der schönen Wahrheit der Kunst. Doch nicht in allen Künsten mit gleichem Erfolge.

Die Architektur zwar ist den meisten Nationen zugänglich, soll sie jedoch zu neuen Erfindungen fortschreiten, so bedarf sie eines eben so frischen als festen Volkscharakters, der sich ihrer Formen mit einfacher Energie für Jahrhunderte eindrückt. Für die Baukunst sind im Mittelalter deshalb besonders die germanischen Völker durch den neuen Grundtypus wirksam, der von ihnen ausgeht, während die romanischen auch in dieser Kunst sich epochenweise immer wieder nur durch Verschmelzung des Christlichen und Römischen hervorthun.

Gemeinsamer noch gehört die Poesie allen Nationen an. Bedeutend ausschließender aber sind Sculptur und Musik, und die Mitte zwischen Beiden hält die Malerei.

In der Sculptur haben die Italiener, weil sie mit dem Alterthum gegensatzloser als die Spanier und Franzosen zusammenhängen, die schönsten Siege errungen, und zeigen eben so sehr in dauernder Folge für die Musik den genügenden Genius. In dieser Kunst reicht weder die germanische Innigkeit als solche vollständig aus; sonst müßten die Scandinavier und Engländer die größten Musiker sein, noch vermag der romanische Zwiespalt zu dem letzten Ziel zu gelangen. Die Franzosen z. B., die wenigstens in der dramatischen Musik keine unbedeutende Rolle spielen, haben sich in Bezug auf das melodische Element immer von Neuem an die Italiener wenden müssen. Denn was diese ihrem romanischen Charakter zum Trotz von Hause aus mitbringen, ist jener frohe Wohllaut der Seele, der in der Musik vor Allem seine eigenste Sprache theils in gründlicher Gediegenheit findet, theils in dem seligen Flattern, Jauchzen, Trillern und weinendem Wiegen sucht, das in gleich lieblicher Zartheit nur den Italienern gelingen will. Dieser Wohllaut aber ist ihnen in aller Kunst eigen, weil sie einerseits in der Kunst überhaupt das Asyl ihrer vollsten Befreiung erreichen, andererseits, weil ihr Boden des Alterthums die herzugekommenen Elemente so in sich hineinzieht und umgewandelt emporwachsen läßt, daß sich Neues nnd Altes zu einem gleichmäßigeren Ganzen zusammenschmelzt, als dieß bei den Franzosen

und Spaniern geschehn kann. In der Musik fühlen die Italiener noch heutigen Tages den letzten Punkt ihrer nationalen Einheit und Freiheit, und sind in der Liebe für diesen melodischen Selbstgenuß enthusiastischer als jede andre Nation.

Am einflußreichsten jedoch bewegen sich die romanischen Völker im Felde der Malerei nach den beiden Seiten hin, die wir schon als Hauptformen dieser Kunst haben kennen gelernt. Ihr Anschluß an die Alten führt sie dem Streben nach freier Schönheit der Gestalt und Gruppirung zu; die ursprünglich germanische Nationalität läßt sie die andre Sphäre aufsuchen, in welcher die Malerei ihren eigenthümlichsten Typus entwickelt: die partieuläre Lebendigkeit der Züge und Formen, die innere Beseelung und das Vorwalten des Colorits. Das erstere Gebiet feiert da seinen Sieg, wo das römische Alterthum mächtiger fortwirkt; das zweite kommt um so reicher zum Vorschein, je tiefer und schärfer die innere Zwiefachheit in dem besonderen Charakter der einzelnen Völker liegt.

So dreht sich z. B. der frühere Entwickelungsgang der sienesischen, umbrischen, florentinischen und oberitalienischen Schulen allerdings durchgängig noch theils um den Gemüthsausdruck als solchen im Unterschiede der charakteristischen äußeren Gestalt und Geberde, theils um die Aufnahme der antiken Schönheit, gegenüber den Formen, Physiognomien der Zeit. Die Blüthepoche jedoch bringt vor allem im Kirchenstaat und Toscana auf die harmonische, plastische Ausgleichung dieser Gegensätze durch eigene Phantasie wie durch Studium der Natur und der Alten. Die Ausbeute des Colorits dagegen und der malerischer belebten Form verbleibt den Venetianern und dem Correggio. Im nördlichen Italien aber hat sich der germanische Charakter weniger absorbiren lassen, als im oberen Tiberthal, in Rom, Florenz und überhaupt in Toscana. Obschon auch Venedig, die Inselstadt, aus der Flucht vor dem Andrang der Barbaren entstanden, sich in sich geschlossener hielt; doch in dem Kampfe gegen das fremde, heimische Meer in frühen Kriegen und weitem Verkehre, in dem Streite zwischen Verfassungsstrenge und be-

wegtem offenen Leben, die für Malerei ersprießlichen Spannungen des inneren Geistes gegen die äußere Wirklichkeit nach allen Seiten hervorrief. — Auch die bolognesische Schule der Caracci geht bei ihrem eclectischen Streben durch Guido Reni und Dominichino in der Färbung einen großen Schritt weiter, und findet hauptsächlich nur in Rücksicht auf Formen und Gruppirung in den Naturalisten ebenbürtige Widersacher. Für diese wiederum giebt zwar Neapel den wichtigsten Schauplatz ab. Wie mannichfache Unterschiede aber von Volksstämmen kommen hier zu einander. Es wäre zu einem dauernder vortheilhaften Locale geworden, wenn nicht der Mangel an Selbstständigkeit, beim Uebergewicht einer als Natur schon alle Reize der Kunst überragenden Umgebung, die Malerei niedergedrückt hätte, die spät erst unter spanischer Herrschaft blüht.

Die Spanier ihrerseits haben den Bruch der romanischen Völker energischer in sich als die Italiener. Leidenschaftlich und gravitätisch, verstandesscharf und angehaucht von dem Glanze arabischer Phantasie; streng katholisch, früh schon monarchisch beherrscht, und doch wieder provinciel particularisirt, voll Stolz, spröder Persönlichkeit und Ehrbegier, fehlt es ihnen nicht an einer nationalen mittelaltrigen Malerei. Im sechszehnten Jahrhundert sodann in Italien und den Niederlanden zu gleicher Zeit mächtig, folgen sie zunächst zwar dem Zuge der Italiener; ihre schönste Entwickelungsepoche aber schöpft die gemäßere Nahrung nicht mehr aus dem Genius des Leonardo, Raphael und Michel Angelo, sondern des Titian, Paul Veronese, van Dyck und Rubens, und gewinnt dadurch ihre überwiegende Meisterschaft in einer portraitartigen, genremäßigeren Auffassungsweise und jener Spitze der Farbenmusik, die, in sich selber befriedigt, die Hülfe der plastischen Formenschönheit verschmäht. Keine andere Nation fast schließt sich zugleich, aller Lernbegier ohnerachtet, selbstständiger ab als die Spanier. Doch keine erfährt auch bei dem Reichthum an echt nationalen Physiognomien und specifischen Charakteren höher als sie die Gunst der Natur, deren sinnliche Färbung hier in der vollsten Scala von Schatten-

tiefe und Lichtglanz wunderbar alle goldige Sonnengluth mit dem Gegensatze der reizendsten, feinsten graubläulichen Silbertöne verwebt.

In sich geschiedener noch ist die romanische Nationalität der Franzosen. Bei ihnen bricht wieder der Zwiespalt des romanischen und germanischen Charakters hervor. Nun geht ihnen zwar vom vierzehnten bis ins siebenzehnte Jahrhundert eine nationale Entwickelung in der Malerei fast gänzlich ab, und auch im siebenzehnten können sie den Wettkampf mit den Italienern, Spaniern und Niederländern nicht mit sichrem Erfolge aufnehmen; seit dem achtzehnten aber und neunzehnten Jahrhundert ist ihnen epochenweise der Sieg immer gewiß gewesen. Und nirgend fast macht sich die sculpturartige Vorliebe für die umgewandelten Formen des Alterthums in directeren Unterschieden gegen den malerischen Hinblick auf die Wirklichkeit geltend, als bei den Franzosen dieser Periode. Den höchsten Triumph feiert nur die letztere Richtung. Doch dafür nun auch in so vollgültigem Maaße, daß erst seit ihrem erneuten Aufschwung für unsere Zeit nicht nur die Kunst des Malens plötzlich unverhofft wieder zu einem neuen Gipfel emporgehoben erscheint, sondern auch der innere Sinn für alles, was nur die Kunst der Malerei, und sie allein zu erreichen vermag, in einer Kraft und Fülle entzündet ist, von deren Möglichkeit vor Kurzem noch kaum die Vorstellung irgend vorhanden war.

Dem Glauben nun aber an diesen überwiegenden Genius der romanischen Völker steht auffallend unsre frühre Behauptung entgegen, daß die Deutschen zum Theil und die Niederländer durchweg ein malerischeres Ziel verfolgt hätten, als die Italiener. Denn hauptsächlich von dem Entstehen der eyckischen Schule ab sei für den Ausdruck der inneren Seele die vollere Eigenheit der Charaktere, des Naturlocals und der Färbung ihre Richtschnur geworden. Ist dieß aber das specifisch Malerische als solches, so sind die Germanen, scheint es, je weniger sie mit dem Alterthume zugleich die antike Sculptur und Plastik als Muster und Grundlage vor sich haben, um so mehr geborne

Maler. Sie besitzen dann ja von Hause aus vollständig das, was sich in Spanien, Italien und Frankreich nur spät erst und neben jener sculpturdurchdrungenen Schönheit entwickeln kann.

Auch diese gröbliche Inconsequenz darf uns nicht irre machen. Sie verschwindet durch das einfache Factum, daß in der That eine ausgebildete Malerei unter den Germanen nur an den Orten zu finden ist, auf welche sich, wenn auch in geringerem Grade als in Italien, Spanien und Frankreich, die römische Bildung hinerstreckt hatte, oder bei den Völkern, die mit romanischen Nachbarn in nähere Berührung treten, sei es durch Wechselverkehr oder dauernde Oberherrschaft. Weder die Dänen, Schweden und Norweger, noch die Deutschen im Herzen des Reichs und an den Nordküsten haben sich in unsrer Kunst ausgezeichnet. An den Ufern des Rheins hingegen, in Flandern und Brabant hat die Malerei ohne wesentliche Beihülfe auswärtiger Vorbilder geblüht.

Diese Thatsachen bestätigen am besten unsere Behauptung, und der erklärende Grund liegt nahe. Der germanische Volkscharakter hat das bestimmte Verhältniß des innern Menschen zu den äußeren Dingen und Zuständen nicht in sich, das vorzugsweise der Malerei günstig ist. Außenwelt und Subject, und im eigentlich Geistigen die Substanz und Sache und das einzelne Wissen und Wollen sind im Prinzip des germanischen Lebens ursprünglich vermittelt und ausgesöhnt. Die Entwicklung geht ungestört von Innen her vor sich, ohne Aufnahme einer fremdartigen Bildung, deren bleibender Gegensatz zu immer neuer Besiegung stachelt und reizt. Daher sind denn auch die Germanen sogleich innerlich in dem befriedigt, was sie herausstellen. Es sind organisch entfaltende Völker, in sich selber gesättigt, revolutionslos bildend und umgestaltend, geistig frei in Gemüth und Denken, Ueberzeugung und Glauben. Die Einzelnen allerdings gedeihen im Besonderen und Particulären der Zwecke und Ereignisse nicht zu glänzender Charakterschärfe und offner Consequenz oder schlauer Intrigue; sie sind grübelnd und unent-

schieden und behagen sich leicht in individueller Breite, Eigensinn und hartnäckigen Grillen. Befreien sie sich aber von solcher Bornirung, dann zeigen sie sich zu einer Tiefe, einer universellen Weite, einer sachlichen Treue, umfassenden Totalität und gegliederten Einheit befähigt, die kein romanisches Volk jemals erreichen kann.

Jemehr deshalb in den germanischen Stämmen von Anfang an der Trieb nach freier Aussöhnung und der Gemüthsgenuß dieser Befriedigung den Grundzug bilden, je abgeschlossener diese Völker ihren Charakter festhalten, um so weniger gehört die Malerei zu dem einheimischen Bereich ihres schaffenden Genius.

Der umgekehrte Fall tritt in den Grenzgebieten ein, welche sich gegen romanische Länder hinerstrecken oder längere Zeit hindurch von romanischen Völkern beherrscht worden sind. Hier erhält der germanische Charakter bei sonst noch förderlichen Bedingungen, durch den frühen Contact mit den Römern und später mit den ausgeprägteren Nachbarvölkern, in sich selbst die nöthige Spannkraft gegen die Außenwelt, um auch auf Gestalt und Farbe der Naturdinge, Individuen und Begebenheiten mit erweckten Sinnen zu achten, und sie in ihrer sichtbaren Erscheinung sich noch einmal vor Augen zu bringen, weil Geist und Gemüth nicht unmittelbar darin schon befriedigt und mit sich eins sind.

Unter diesen Verhältnissen wird dann dasselbe Nationalprinzip, das die abgeschlosseneren Stämme von der Malerei fern hält, bei den eben genannten zu dem glücklichsten Vorzuge. Ich meine die Innigkeit, die sich theils in die Auffassung und Darstellung überhaupt hineinlegt, theils in den vorhandenen Formen den Ausdruck der innern Seele am tiefsten mitempfindet und wiedergiebt. Dieser Umstand besonders erklärt zugleich näher den eben geschilderten Grundzug, daß sowohl in der cölnischen als auch in der eyckischen Schule, und in der letzteren vornehmlich, das Bestreben nach idealerer Formenschönheit zum größten Theil ausbleibt. Die germanischen Völker in höherem Grade

als die romanischen sind schon außerhalb der Kunst mit der Welt, die sie aus sich herausgearbeitet haben, in zufriedenem Einklange. Sie bringen deshalb für die künstlerische Conception weniger eine Phantasie mit, welche den Zwiespalt von Subject und Wirklichkeit, Substanz und Individualität, Innerem und Aeußerem in idealer Weise zu heilen getrieben wäre, als sie vielmehr mit unbefangener Liebe, mit Herz und Gemüth der Welt um sie her in's Auge schaun, und die stille Treue einer portraitartigen Wahrheit höher achten, als die Unzufriedenheit der umschaffenden Einbildungskraft. Gestaltet die Bildung nun diese Realität für sich selbst schon fester und reiner, so wird die Malerei hieraus einen wesentlichen Vortheil ziehn, und sich gefügiger und schneller entfalten. Dieß ist den Rhein hinauf und hinunter, in Flandern und Brabant der Fall, während es in Westphalen nur zu einem durch rohere Elemente getrübten Abglanze dessen kommt, was sich in jenen bildungsreicheren Gegenden hervorgethan hatte. Selbstständiger zwar hält sich die oberdeutsche Malerei in Ulm, Nürnberg, Augsburg, sie muß aber einen harten Kampf bestehen, ehe sie die schwerfällige, eckige, knorrige und widerspenstige Natur der Formen und Charaktere bändigt, die ihr das Nationalleben darbieten kann.

Was England angeht, so scheint es unsrer Hypothese noch einmal zu widersprechen. In Charakteren, Architektur und landschaftlicher Umgebung, in leise schleiernder Atmosphäre und dadurch reizvollem Colorit ist es für Malerei schlechthin geeignet. Dennoch haben die Engländer nur im früheren Mittelalter eine erste Vorstufe erreicht, die keine Weiterschritte zuließ. Der Wiederbeginn nimmt erst mit dem achtzehnten Jahrhundert seinen Anfang, und hat sich nicht aus sich selbst zu entwickeln vermocht. Denn was der englischen Malerei eigenthümlich zugehört, ist nur die mehr skizzenhafte Carricatur, in welcher immer, mit Ausnahme Hogarth's etwa, die dichterische Phantasie des Humors das eigentlich Malerische zurückgedrängt. Dabei fehlt den englischen Meistern weder im Landschaftlichen noch im Portrait der Sinn für Farbe und Form. Mit den Italienern, Spaniern,

Franzosen und Niederländern aber können sie sich in historischer Wichtigkeit und epochemachendem Einfluß durchaus nicht messen. Als einfachste Hinderung läßt sich ihr echt germanischer Nationalsinn anführen. Seit Caesar's Landung verbreitete sich zwar auch über einen Theil von Brittanien die Herrschaft der Römer, die später herüber gerufenen Sachsen aber, statt sich zu romanisiren, vernichten die römische Cultur, und bilden in Sprache, Sitten und Gesetzen nur ihren germanischen Typus aus. Romanische Elemente dringen erst mit der Eroberung der Normannen in jener schwächeren Färbung ein, welche dieser germanische Stamm in seinen französischen Wohnsitzen angenommen hatte, und verschmelzen sich nach und nach noch einmal wieder mit dem vorgefundenen Volkscharakter. Hier nun vor allem hat sich die mittelaltrige Particularisation persönlicher Gerechtsame von einem Jahrhundert zum anderen weiter geerbt, die Liebe für Recht, Staat und Familie wie für alle weltliche Verhältnisse überhaupt ist nirgend nachhaltiger, das normännische Umherschweifen, Erobern, Anbaun wiederholt sich als moderne Herrschaft zur See, als Colonisation und Welthandel, die individuelle Breite subjectiver Charaktere schlägt nirgend häufiger zu bizarren Grillen und zähesten Launen um, die Innigkeit wird in keinem anderen Lande schneller zu spleenartiger Melancholie, nirgend aber ist auch bei allem Sondern die Gliederung gesetzlicher, die zusammenhaltende Einigkeit fester, der vernünftige Sinn, die Kraft des Patriotismus stärker, die versöhnte Befriedigung in der Vergangenheit und Gegenwart verbreiteter, und die Sorge für das Forterhalten dessen, was besteht, wirksamer als in diesem germanischen Inselande, diesem „Kleinod in die Silbersee gefaßt." Doch je weniger gerade ein Gegensatz des Gemüths und der subjectiven Anschauung gegen die für sich fertige Welt und alles in ihr Substantielle in dieß freie Leben hereintritt, desto weniger entwickelt sich das Bedürfniß der Malerei als nationaler Kunst. Das Herz, das in der Wirklichkeit und deren äußeren Gestalt sich selber unmittelbar wiederfindet, fordert, um dieses Einklangs gewiß zu sein und desselben zu genießen, keine weitre Vermitt-

lung. Die Malerei, statt eine Nothwendigkeit zu werden, bleibt ein zufälliger Luxus des Reichthums, der selbst die fremden Maler, die er herbeilockt und festhält, hauptsächlich nur zur Anfertigung von Portraiten verwendet, welche nicht die Kunstliebe zu ihrem Ursprung haben. Daß gerade Holbein und van Dyck in England zu hohen Ehren kommen ist nicht ohne tieferen Grund.

Eben so wenig haben die Engländer sich als große Musiker hervorgethan. Wie gemüthreich sie sein mögen, ihr eigenster Trieb befriedigt sich nur im Sinnen, Handeln und Schaffen für's Wirkliche. Ziehen sie sich auch vereinsamt ins Innre zurück, so bleibt doch immer noch das anschauende Element ihrer Einbildungskraft thätig, oder sie sind den Krankheiten des Gemüths verfallen, die wohl zu vornehmem Ueberdrusse, zu Dissonanz und Zerrissenheit, doch nicht zu jenem melodischen Wohllaut führen, der die befreite Seele emporträgt.

Leben sie sich nun aber mit noch so festem Charakter in die Wirklichkeit ein, so können sie dennoch nicht unmittelbar allen den Widersprüchen und Täuschungen entgehn, die das wirkliche Leben zum Geheimniß und Räthsel machen. Außer dem Trost der Religion bietet ihnen alsdann die Dichtkunst allein die zureichende Lösung. Und in der That versteht unter den neueren Völkern kein anderes tragischer zu erschüttern, elegischer zu klagen und sich froher durch kühnen Humor aller Thorheit der Welt zu entledigen; keines veranschaulicht ausmalender in Ereignissen und erwärmt zugleich die getreuen Schildrungen lebensreicher durch jenen unnennbaren Seelenhauch; keines ist lyrischer in Stimmungen und zarten Klängen des Herzens, keines dramatischer in Charakteren, Scenen und Handlungen. Die Poesie allein bleibt für die Engländer die wahre Musik und einzige Malerei.

Das entgegengesetzte Schauspiel bei ähnlichem Charakter zeigt sich in Holland. Auch hier sehn wir die Römer als frühe Erobrer, und die tapferen Bataver kämpfen Jahrhunderte lang die Schlachten ihrer Besieger mit. Aber die Wogen der

Völkerwandrung wie die Fluthen des Meers spülen ungestüm die Spuren dieser Bildung hinweg. Ein neues Volksleben erstarkt nur langsam, erst unter fränkischer, dann unter burgundischer und deutscher, zuletzt unter spanischer Herrschaft. Doch kein Volk war weniger geeignet, den Druck des katholischen Despotismus auf die Dauer zu ertragen, als die Holländer. Aus verfolgten, niedergehaltenen, werden sie bald genug die republikanisch freiesten Protestanten. Dem fruchtbaren Boden dieser gedoppelten Freiheit verdankt, wie wir sahn, ihre Malerei die schnelle Entfaltung und Blüthe. Denn was in Holland aus katholischer Religiosität entspringt beschränkt sich auf wenige, obschon treffliche Werke. Unserm Grundsatze nach müßte nun aber der durch und durch germanische Nationalcharakter dieselbe Schranke in den Weg stellen, die wir so eben in Rücksicht auf England betrachtet haben. Und doch sind die Holländer die größten Maler in der gleichen Epoche geworden, in welcher sich Shakespeare den Preis der neueren Poesie errang. Was bringt nun bei ihnen die nationale Spannung hervor, deren Gegensätze die Meisterschaft in der Malerei zur Voraussetzung haben soll. Auch diese Frage ist einfach zu beantworten. Die Holländer sind wie die Engländer rührig und kühn zur See, und in fremden Welttheilen nach Colonien und Handelsverkehr begierig, zu Haus in der Familie sittlich und treu, im Oeffentlichen voll wärmster Liebe für Freiheit und Vaterland, überhaupt auf das Sein und Handeln im Weltlichen hingerichtet, und mit dem, was ihre Klugheit ersinnt und ihre Beharrlichkeit ausführt, in frohem zufriedenem Einklang. Ihnen steht aber, außer der vielfachen Berührung mit romanischen Völkern, in ihrem eigenen Grund und Boden dauernd ein Feind gegenüber, dessen unablässige Unterwerfung in gleichem Maaße die Arbeit ihrer stets wachen Vorsorge als den befriedigten Stolz ihres nationalen Selbstgefühls ausmacht. Dieser Widersacher ist das Meer im Kampfe mit dem niedrigen Küstenstreifen, den sie seit Jahrhunderten schon den Wellen widernatürlich und doch mit naturgemäßen Mitteln abgelistet haben und immer von Neuem sichern müssen

Ihr ganzes Land ist ein weites Venedig. Denn auch dort ist der ähnliche Wettkampf ein nationaler Grundzug. Diese Beschaffenheit der Natur ersetzt den Gegensatz, welchen andere Völker durch die Ansiedelung auf dem Boden einer fremden Bildung und Nationalität in sich walten lassen. Was diese nur einmal erobert haben und dann für immer unmittelbar benützen, ihre Berge und Ebenen müssen die Holländer sich erst rastlos erwerben, und so ist, nicht etwa von heute und gestern her, sondern ursprünglich ihr Auge, ihre Hoffnung und Furcht, ihr Vertrauen und Muth auf die äußere Natur als Schranke aller Zwecke hinausgerichtet. Dennoch lieben sie zugleich diesen gefahrvollen Feind in demselben Grade, in welchem umgekehrt die Aegypter sich ihres segenverbreitenden Stromes rühmten, und das Naturleben seines Steigens und Fallens zum Inhalt ihrer Göttergeschichten nahmen. Die wackeren Holländer erfreuen sich ihres Heimathlandes um so höher, jemehr es der beste Erfolg all ihres Fleißes ist, und ihre ganze Existenz bedingt und individualisirt. Sie genießen darin, selbst als sie politisch und religiös die gleich schweren Bande gesprengt haben, immer noch das erste und letzte Object ihrer eigensten menschlichen Freiheit. Ja das selbstgewisse Vertraun, mit dem sie ihren religiösen und politischen Siegen entgegengehn, ist selber nur ein Ergebniß dieses früheren Kampfes gegen die Natur. Wie dieser Wettstreit ihnen die stete Anschauung und frohe Empfindung der Freiheit giebt, so wird das Product derselben nun auch der Gegenstand ihrer Freudigkeit und Lust; und wenn andere Völker Dörfer und Städte aufführen, Canäle graben, Wiesen bewässern, Ackerbau, Viehzucht und Handel treiben, doch schon mit practischen Resultaten zufrieden sind, so haben die Holländer über die Nützlichkeit hinaus noch eine andere, reichere, nationale Genugthuung. Sie dürfen dieß freie Werk ihrer eigenen Hand um seiner selbst willen mit behaglichem Ernste und Uebermuth anschaun. Da genügt die bloß innere Vorstellung ihres Ruhms, das lyrische Lob ihrer Helden, die Erzählung von Thaten und Schlachten nicht. Die Wirklichkeit um sie her, die sie selber geschaffen,

spricht lauter und voller als alle Worte. Soll irgend eine Kunst bei ihnen wahrhaft volksgemäß sein, so muß sie die reale Gestalt dieser Wirklichkeit selber mit Auge und Hand, patriotischem Sinne und freiem Fleiße noch einmal zu letztem Genusse hinstellen. Die Holländer, als Maler selbstständig und groß, konnten nur mittelmäßige Dichter werden.

Dieser malerischen Vollendung kommt das Naturlocal, selbst abgesehn von der geistigen Bedeutung, die es gewinnt, für Colorit besonders vielseitig zu Hülfe. Die ursprünglichen Meister der Farbe haben sich überhaupt theils in weiten Ebenen, theils in der Nähe des Meers oder doch in wasserreichen Gegenden ausgebildet. Ich will nur Venedig, Antwerpen und die holländischen Städte anführen. Auch die cölnische Schule zeigt früh schon für Farbe einen feinen Sinn, die eyckische gleichfalls und Quintin Messys und Lucas von Leyden nicht minder. Dasselbe trifft für die Schulen von Madrid, Toledo, Valencia, Sevilla in höherem oder geringerem Grade zu. Die Meister aller dieser Städte leben in der Anschauung von Land- und Wasserflächen unter einem ringsher unbeschränkten Horizont. Doch wir müssen die Grundbedingung dahin generalisiren, daß die großen Coloristen sich nur in solchen Gegenden erziehen, deren gesammte atmosphärische Beschaffenheit am häufigsten alle Farben ihrem wirklichen Farbenschein nach poetisch und malerisch macht, während keine für sich schon die Aufmerksamkeit ablenkende Form dem concentrirten Hinblick auf das Colorit als solches hinderlich wird.

Dieß ist an flachen Seeküsten, in großen Flußebenen der Fall, wenn nur den fernen Saum etwa Hügel oder Gebirgszüge begrenzen. Denn Ströme, Seen und Meer geben der Luft den Grad der Feuchtigkeit, der, ohne sich zum Nebel zu verdichten, dennoch selbst beim klarsten Sonnenschein mit leichten Schleiern über alle Gegenstände hinzieht. Und dieser Schleier ist für das Colorit gleichsam das Prisma, mit dessen Regenbogenspiel sich die ganze Natur wunderbar schmückt. So habe

ich z. B. Venedig nur unter einem mondenlang wolkenlosen Sommerhimmel gesehn. Die Klarheit der Luft war unbeschreiblich, jeder Gegenstand bis in die weiteste Ferne hin in allen Umrissen und Localfärbungen sichtbar und doch alles so völlig verschmolzen, in der Klarheit so cristallhell und wasserduftig zugleich, als wolle die Natur, nun ihre Maler in dieser Malerstadt, scheint es, für immer dahin sind, durch sich selbst den Verlust doppelt vergütigen. Holland im Ganzen ist nebelvoller, in Localfarben weniger distinct und blendend, monotoner auf den ersten Blick in den herrschenden Grundtönen, die selbst mehr Nüancen als bestimmt abgrenzbare Farben zu nennen sind, aber in dieser scheinbaren Einfarbigkeit, welcher Reichthum und Schmelz, welche Kraft und welch zarter Reiz.

In wasserlosen Flächen wiederum wird dieselbe Erscheinung bei längerer Trockenheit zum Theil durch den leichten Staub bewirkt, der höher hinaufsteigt, als man gewöhnlich glauben mag, theils durch die zitternde Bewegung, die durch den Gegensatz der oberen kühlen und der unteren vom Boden erwärmten Luftschichten entsteht. Als Beispiel will ich nur auf die Lombardei und die Kalkebene hinweisen, die sich, von wenigen Hügeln unterbrochen, um Paris her ausdehnt.

Für feuchte und trockene Atmosphäre nun bringen die Ebenen den unbestreitbaren Vortheil, daß sich auf ihnen das Auge von Jugend an unvermerkt übt, die feinen Unterschiede der Luftperspective zu fassen. Denn hiezu gehört ein wenig beschränkter Horizont. Hinter einander gethürmte Bergzüge zwar scheinen dasselbe Lehramt noch leichter und besser verwalten zu können. Die Abtönungen werden noch sichtlicher und stärker. Aber das eben ist ihnen als Fehler anzurechnen. Landebenen, Seen und die Wasserflächen des Meers geben die Entfernungen nüancenfeiner und vielseitiger an; vorzüglich bei halbwolkigem Himmel. Ein naher Gegenstand ist im Schatten, ein entfernter im Licht, und in der Mitte wieder wechseln Schatten und Sonnenschein, und die lichtblitzenden Punkte müssen dennoch in die

gehörige Entfernung zurücktreten, die schattigen dennoch näher heranrücken. Dafür nun bieten weite Plainen in Bezug auf Form ein geringeres körperliches Material; die Mannichfaltigkeit vorragender Gestalten fehlt ihnen, an welche die Luftunterschiede der Entfernung zu heften wären. So ist denn das Studium wieder an die Farbe als solche gewiesen. Wer lernen will muß schärfer hinsehn, tiefer sich einleben, geistiger auffassen. Fast in größerem Maaße noch als der feste Boden und das bewegliche Meer giebt hiefür der Himmel in weiten Ebnen den unerschöpflichsten Anlaß. Das Gewölk ist für den Zeichner von geringer, für den Maler von höchster Bedeutung. So wohl durch Gluth, Schimmer und Glanz als auch durch jene unendliche Scala von höchstem Silber- und Goldlicht bis zum vertiefteften Schattendunkel, und dazwischen durch jede Zartheit unscheinbarer Uebergänge und den wechselnden Farbenhauch der Reflexe. In Gestalt und Farbe der Wolken es der Natur gleich zu thun ist schwerer noch als sie in Fleischton und Gesichtsformen zu überragen. Wenigstens bleibt in der ganzen Geschichte der Malerei die Zahl der Meister nur klein, die in ihrer Bläue des Aethers, ihrem Duftschleier und Gewölk so luftig, so leuchtend, so reich, wahr und getreu sind, daß sich die materielle Farbe darüber vergessen ließe. Unter den älteren will ich nur Everdingen und Ruisdaal, unter den neueren nur Blechen und Güdin anführen. Denn auch auf diese Seite haben die heutigen Franzosen sich wieder mit bestem Erfolge gelegt. Für die äußere Natur und Umgebung aber ist der Wolkenhimmel von unbeschreiblicher Wichtigkeit. Nichts andres drückt völliger und doch zugleich seelenzarter die ganze Naturstituation und Witterung aus. Dieß eigenste Element der Lebendigkeit, die Stimmung der Atmosphäre naturgleich zu treffen bekundet die höchste Meisterschaft. Und hat erst die Malerei diese Stufe in Rücksicht auf die große Natur erreicht, so wird ihr das Aehnliche auch in beschlossenen Räumen, in Zimmern, Scheuern, Hütten und Schenken gelingen. In Beidem stehen die Holländer hoch. Hier noch einmal kommt

ihnen ihr flaches Nebelland zu statten, besonders für Zimmerluft. Kleine Entfernungen tönen nur bei Dämmerlicht ab. Und dieß Halbdunkel herrscht in holländischen Wohnungen durch Klima und Sitte.

Der dunstigen Spelunken außerdem, in welchen es ihren Malern so farbenwohl ist, habe ich schon früher Erwähnung gethan. Die Vorliebe, welche die Venetianer den stolzen Hallen weiter Paläste, und mit Correggio und Rubens dem Farbensiege der nackten Menschengestalt zukehren, befriedigen die Holländer in der äußeren Umgebung und Natur, deren Luftschein besonders sie zu dem Angesicht machen, durch das ihre geistige Malerseele sich ausspricht.

Wir können noch weiter gehn. Auch für das Studium der charakteristischen Form sind die berührten Locale am günstigsten. Dieß klingt paradoxer als billig. Und doch ist es wahr. Denn je weniger die Gestalten schon für sich selber hervorstechend sind, und oft nur durch zarte und feinste Farbennüancen sichtbar werden, um desto concentrirter muß sich das Auge ihre charakteristische Form zu eigen machen, und sie durch Farbe ausdrücken lernen. Durch Farbe allein zu zeichnen ist aber der eigentliche Triumph des Malers. Und wer wird es läugnen wollen, daß Everdingen und Ruisdaal, Paul Potter, de Heem, Seghers, Huysum, Jan Steen, Brouwer und selbst Woubermann und Backhuysen große gründliche Zeichner gewesen seien. Welches Studium gehört nicht dazu, das lebendige Spiel der Quellen, den strömenden Spiegel der Flüsse, die Duftgebilde der Wolken, den echten Naturwuchs der Weiden und Tannen, Rosen, Nelken, Disteln und Malven, des Rindviehs, der Pferde, der Schaafe; und auf der Ebene des Meers die Furchen und kräuselnden Häupter der Wellen, wie auf weiten Landstrecken jede unmerkliche Vertiefung und Erhebung des Terrains in ihrem eigensten Charakter genau und ganz zu ergreifen. Wer das vermag, dem werden Gebirgslinien, Felsen und Klüfte nicht schwer. Die scheinbare Einförmigkeit gerade schärft den Blick

für Gestalt wie für Farbe. Denn je feiner das Auge die Farbe sieht, desto reichhaltiger ergiebt sich auch jede Nüance der Form, die, selber gefärbt, nur durch Licht und Schatten erkennbar wird. Schatten und Licht jedoch im Luftschein der Beleuchtung und Farbe sind das Hauptelement des Colorits.

Wenn sich nun aber auch in dergleichen Localen die Anlage für Gestalt und Färbung am gründlichsten erziehen und üben kann, so ist hiemit dem Künstler nicht etwa die Nothwendigkeit gegeben, sich auch in seinen Darstellungen auf die ähnlichen Objecte und Gegenden zu beschränken. Im Heimischen zwar bewegt er sich immer am freisten, doch reicht sein Genius weiter, so wird er sich auch in der Fremde alles seinem Geiste Verwandte zu gleich tiefer Reproduction aneignen können. Everdingen malte nicht nur die Sanddünen der Nordsee, oder die Wiesen, Canäle und Dörfer seines Geburtslandes, sondern die norwegischen Gebirge, Thäler und Wasserfälle zogen seinen männlichen Sinn kräftiger an; Rembrandt übertrug, was er an dem Gerümpel und Trödelkram seines Zimmers, an seiner Frau, seiner Magd, seinen Bekannten und Freunden gelernt hatte, oft genug phantasievoll auf biblische Geschichten; und auch in eyckischen Bildern schon sehn wir ferne Gletscher, dunkle Cypressen und zierliche Orangenstämme mit goldgelben Früchten. Am wichtigsten aber sind die Studien in der obenbezeichneten äußren Natur für das Verständniß jener belebtesten, reizendsten Farbenwelt, welche die Fleischfarbe in sich zusammenfaßt. Denn wie soll ein Colorist, um nur Eins anzuführen, in Physiognomien und Figuren, obschon sie ganz im Vorgrunde stehn, dennoch die Luftschicht, die zwischen Beschauer und Bild sich hinzieht, selbst schon in die Färbung auch dieser Köpfe und Gewänder aufnehmen, und dadurch erst sein gesammtes Werk in eine luftvolle Atmosphäre hineinstellen, wenn er nicht in weiten wie in beschlossenen Räumen auch auf die für andere Augen unscheinbaren Abtönungen lebenslang die aufmerksamste Liebe gewendet hat.

Ebensowenig jedoch ist unserem Satze die falsche Ausdehnung zu geben, daß, weil in Ebenen und an Meeresküsten Coloristen entstehn, nun auch jede flache Landstrecke und jedes Seegestade eine Pflanzschule für Maler abgeben werde. Wo viele Bedingungen zusammenkommen müssen, kann das Vorhandensein einer einzigen niemals genügen.

Dieser erste Theil eines größeren Cyclus von Vorlesungen über Kunst und Literatur, die

Geschichte

der

deutschen und niederländischen Malerei,

besteht aus 2 Bänden, deren zweiter Band zu Michaelis 1842 erscheinen soll.

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin.

Geschichte

der

deutschen und niederländischen Malerei.

Eine öffentliche Vorlesung,

an

der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin

gehalten

von

H. G. Hotho.

Sie begreifen nicht, was für einer andern Kultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben.

Zweiter Band.

Berlin,

Verlegt von M. Simion.

1843.

Inhalt.

Erster Band.

Seite

Erste Vorlesung 1—27

Glaubensbekenntniß in Bezug auf die neuere deutsche Malerei 1—23

1. Die Düsseldorfer und die französische Schule . . . 2
2. Schwierigkeit für das Verständniß der älteren Schulen 9
   a. heutige Zerstreutheit 10
   b. nöthige Umwandlung des gewöhnlichen Bewußtseins 10
   c. Uebung in Auffassung des eigentlich Malerischen . 20
3. Aufgabe dieser Vorträge 23

Zweite Vorlesung 27—43

Einleitung.

I. Die einzelnen Künste 27
   A. Die Sculptur 30
      1. Die leibliche Form als Form in ihr die Hauptsache 31
      2. Die bestimmte Gestalt und Stellung als erschöpfende Darstellung 32
      3. Ihr Inhalt das Bleibende und Substantielle . . 32
         Die griechische Weltanschauung als der Sculptur am meisten entsprechend 34
         Die christliche als für sie weniger geeignet . . . 35

Seite

Dritte Vorlesung 44—58

B. Die Malerei als vornehmlich christliche Kunst . . . 44
1. Künstlerischer Farbenschein statt sinnlich räumlicher Realität 45
2. Die Farbe als Bezeichnung der particulären Gestalt 47
3. Belebung und Beseelung durch Färbung . . . 48
a. landschaftliche Natur 49
b. Ausdruck des geistigen Innern 51
c. Beseelung unbelebter Gegenstände 53

Vierte Vorlesung 59—73

II. Das Epische, Lyrische und Dramatische als Grundformen.
A. Epische Form.
1. Begebenheit 59
2. Allgemein Wahres in seiner Allgemeinheit . . . 60
3. Einzelne Vorfälle als Beleg und Beispiel . . . 60
B. Die lyrische Form.
1. Das subjektive Innre 60
2. als einzelnes 61
3. als vereinzelndes 61
C. Die dramatische Form als Vermittlung der epischen und lyrischen. That, Begebenheit, Handlung . 63
1. Vermittlung des Geschehens und des subjektiven Innern 64
2. Des substantiellen Gehalts und einzelnen Subjects 67
a. der selbstständige besondre Charakter 68
b. die dramatische Collision 69
c. die Lösung derselben 72

Fünfte Vorlesung 74—102

III. Das Epische, Lyrische und Dramatische in den einzelnen Künsten.
A. Bildende Künste.
Architectur 74
Sculptur 75
Malerei 81
1. Epische Auffassung 81

Seite

a. Hervorheben des substantiellen Gehalts in situationslosen einzelnen Gestalten 83
b. in symmetrisch geordneten Schaaren . . . 85
c. Darstellung von Begebenheiten 87
α. der äußere Vorgang noch untergeordnet . 89
β. totaler Verlauf des Begebnisses . . . 91
γ. Abgeschlossenheit einer Situation als bestimmenden Mittelpunkts 94
αα. conflictose Situationen in epischer Totalität 97
ββ. epische Darstellung von Collisionen . 99
γγ. concentrirte Situationen ohne Conflict und epische Totalität 101

Sechste Vorlesung 103—120

2. Lyrische Auffassung 103
Beseelendes Prinzip der Färbung 104
Lyrik der landschaftlichen Natur 105
a. lyrisches Element innerhalb epischer Conceptionen 111
b. Episches und Lyrisches nebeneinander . . . 112
c. selbstständig lyrische Darstellung 114
α. Ausdruck des subjectiven Innern als Hauptzweck 115
β. Lyrik in Form äußrer Begebenheit . . 116
γ. eigentlich lyrische Situationen als solche 117

Siebente Vorlesung 121—146

3. Dramatische Auffassung 121
a. Verwechslung des Epischen und Dramatischen 122
b. Dramatische Anfänge in der Malerei . . . 123
B. Historie und Genre 129
1. Der historische Styl 130
2. Das Genre 137
3. Uebergang der einen Form in die andere . . . 141
C. Eintheilung der Malerei nach dem Unterschiede dieser Stylarten 143

Seite

Geschichtliche Entwickelung der deutschen und niederländischen Malerei.

Einleitung.

Achte Vorlesung 147—158

1. Die Religion als Ausgangspunkt 148
2. Der bestimmte Nationalcharakter 149
3. Der einzelne Meister 153

Neunte Vorlesung 159—175

Erste Hauptperiode.

Grundtypus dieser Periode.

1. Kirchliche Feierlichkeit 160
2. Anschluß an die antike Kunst 161
3. Mangel an lebendiger Individualisirung und an Ausdruck des subj. Innern 166

Erste Epoche 170
Zweite Epoche 171
Dritte Epoche 174

Zweite Hauptperiode.

Zehnte Vorlesung 176—188

I. Allgemeiner Charakter.

1. Gegenstände 176
2. Darstellungsweise 177
   a. Katholicismus 179
   b. Protestantismus 180

II. Zustand der umgebenden Wirklichkeit.

A. Das Klosterleben 183

Eilfte Vorlesung 189—202

B. Das Ritterthum.

1. äußere Entstehung 190
2. innerer Charakter 191

Seite

3. das Ritterthum als nicht das belebende Prinzip der bildenden Kunst 194

Zwölfte Vorlesung 203—215

Die italienische Malerei in Bezug auf Klosterleben und Ritterthum 203
Deutschland und die Niederlande 207
C. Das Aufblühn der Städte als Bedingung für den neuen Ursprung der Malerei 209

Dreizehnte Vorlesung 216—234

1. Vorzug der Unterrichtsweise 218
2. Poetische Frische der umgebenden Wirklichkeit . 227
a. Charaktere 227

Vierzehnte Vorlesung 235—259

b. Costum 237
c. Architectur 250

Fünfzehnte Vorlesung 260—274

3. Unterschied individueller Schulen als Product dieser Verhältnisse 260
a. begrenzende Bestimmtheit in Auffassung und Technik 263
b. zusammenfassende Vermittlung 265
c. die holländische Schule 268

Sechszehnte Vorlesung 275—292

III. Grundzüge der geschichtlichen Entwicklung dieser Periode.
A. Im Allgemeinen.
1. erste Epoche 275
2. zweite Epoche 279
3. dritte Epoche 284

Siebenzehnte Vorlesung 293—308

B. Die Italiener im Unterschiede der Deutschen und Niederländer.

Seite

Allgemeine Charakteristik 293
1. erste Epoche 297
a. erste Stufe 298
b. zweite Stufe 299
c. dritte Stufe 303

Achtzehnte Vorlesung 310—320

2. zweite Epoche 310
a. erste Stufe. Leonardo da Vinci . . . 311
b. zweite Stufe. Raphael, Titian, Correggio 312
c. dritte Stufe 318
3. dritte Epoche 320

Neunzehnte Vorlesung 321—338

C. Deutsche und niederländische Malerei.
1. Allgemeine Charakteristik 321
2. Nähere Gliederung 327
a. die Deutschen und Niederländer unabhängig von den Alten und Italienern 328
b. Vermittlung mit der italienischen Malerei . 335

Zwanzigste Vorlesung 339—355

c. die holländischen Meister; Stoffe des täglichen Lebens und der Natur 339
Neue hiedurch bedingte Auffassung 343
α. nationales Prinzip derselben 345

Ein und zwanzigste Vorlesung 356—370

β. Poesie der Färbung 356
γ. Humor 365

Zwei und zwanzigste Vorlesung 371—394

Rückblick 371
3. Vorzüge und Mängel der Deutschen und Niederländer in Vergleich zu andren nationalen Entwicklungen der Malerei 374
a. die romanischen Völker 376

Seite

α. die Italiener 378
β. die Spanier 380
γ. die Franzosen 381
b. die germanischen Völker 382
α. die Engländer 384
β. die Holländer 386

Zweiter Band.

Zweite Hauptperiode.

Erste Epoche.

1200 — 1500.

Seite

Drei und zwanzigste Vorlesung 1—20

Einleitung und Eintheilung 1

Erster Abschnitt.

die deutschen Schulen bis 1450 . . . . . 3—43

Einleitung 3

I. Allgemeine Charakteristik.

A. Religiöse Unbefangenheit 16

B. Seelenplastische Ausdrucksweise 17

C. Großheit und Milde 18

Vier und zwanzigste Vorlesung 21—40

II. Historische Entwickelung.

A. Erste Stufe.

1. Cöln und Westphalen 21

2. Schwaben und Franken 23

B. Zweite Stufe.

1. die Schule von Prag 24

2. Westphalen und Cöln 27

Meister Wilhelm 29

Seite

C. Dritte Stufe.
1. Cöln; Meister Stephan 30
Das Dombild zu Cöln 32
Westphalen 36
2. Oberdeutschland 37

Fünf und zwanzigste Vorlesung 40—56

III. Uebergang zur flandrischen Schule 40

Zweiter Abschnitt.
Die altflandrische Schule. 1400—1500.

Einleitung 44
I. Die Gebrüder van Eyck; Biographisches 51
A. Kirchliche Conceptionsart 52
1. menschliche Charaktere 53
2. Auffassung Gottes 54
3. Vermittlung beider Seiten 54

Sechs und zwanzigste Vorlesung 57—68

B. Künstlerische Elemente 57
1. Einigung des altchristlichen Typus und der lebendigen Wirklichkeit 58
2. Oelmalerei 59
3. Zeichnung, Modellirung, Perspective 63
C. Hubert und Johann.
1. Hubert 65
2. Johann 66

Sieben und zwanzigste Vorlesung 69—92

3. Einzelne Werke.
a. erste Stufe 69
b. zweite Stufe; das Genter Altarblatt 72
c. dritte Stufe 83

Acht und zwanzigste Vorlesung 93—121

II. Die eyckische Schule.
Uebersicht 93

Seite

A. Erſte Gruppe; Schüler Hubert's.
1. Geerärt van der Meire 95
2. Pieter Chriſtophſen 97
B. Zweite Gruppe; nächſte Schüler Johann's.
1. Hughe van der Goes 98
2. Juſtus von Gent 100
3. Unbekannter Meiſter des Boiſſerée'ſchen Marienbildes 100
C. Dritte Gruppe 101
1. Rogier van Brügge 103
2. zweiter Kreis 110
a. holländiſche Meiſter.
α. Dierick Stuerbout 110
β. Albert van Ouwater 112
γ. Geertgen v. St. Johann 116
b. Reliquienkaſten aus St. Omer 117
c. Unbekannte Meiſter 119

Neun und zwanzigſte Vorleſung 122—145

3. Hans Hemling; Biographiſches 123
a. allgemeine Charakteriſtik 125
b. Entwickelungsgang 128
Das Weltgericht zu Danzig 128

Dreißigſte Vorleſung 146—164

Hemling's Gemälde zu Brügge 146
Reliquienkaſten d. H. Urſula 150
III. Auflöſung der eyckiſchen Schule.
1. Nachahmer 156
2. Anton Cläſſens 157
3. Jeronymus Boſch 158

Dritter Abſchnitt.

Die deutſchen Schulen unter dem Einfluß der flandriſchen.
1450—1500.

Ein und dreißigſte Vorleſung 164—173

Allgemeine Charakteriſtik und Eintheilung 164

Geſchichte

der

deutſchen und niederländiſchen Malerei.

Zweite Hauptperiode.

Erſte Epoche.

1200 — 1500.

Drei und zwanzigſte bis ſieben und dreißigſte Vorleſung.

Drei und zwanzigste Vorlesung.

Die Hauptepochen, in welche die zweite Periode sich gliedert, sind übersichtlich schon angegeben; (Th. I. p. 275—92.) wir haben nur noch den bestimmteren Entwicklungsgang an den hervorragenden Schulen, Meistern und Werken zu veranschaulichen.

Für die erste Epoche, die mit dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts abschließt, fällt dieß in der deutschen und niederländischen Malerei im Ganzen weniger schwer als in der italienischen. Die Fortentfaltung wird durch antike Einflüsse, die bald dem nationalen Typus widerstreben, bald mit demselben zusammengehn, weder gefördert, noch augenblicklich gehemmt. Sie hat in dem gediegenen Volkssinn ihre alleinige Quelle, und gruppirt sich einfacher zu durchgreifenden Unterschieden. Außerdem schwingt jede Hauptschule sich dann erst zu ihrem ausgeprägten Charakter empor, wenn die Blüthe der anderen schon im Verwelken begriffen ist, so daß der Verlauf auch hierdurch an Klarheit gewinnt. Einwirkungen können nicht fehlen; sie gehn aber vornehmlich nur von der cölnischen oder eyckischen Schule oder von beiden gemeinsam aus, und das Erlernte und Eigene bleibt leichter erkennbar.

An Künstlernamen hat uns die cölnische fast nichts hinterlassen; die oberdeutsche und westphälische weniges. Die eyckische breitet sich vielseitiger aus, und stellt allerdings wie die übrigen, eine Schwierigkeit in den Weg, die ich gleich anfangs berührt habe: sie giebt Namen ohne documentirte Gemälde, Gemälde

ohne sichere Meister, und die gründliche Forschung ist in dieser Rücksicht noch ziemlich in erster Kindheit. Doch die Hauptmeister sind großentheils ausgemittelt, und wem die glückliche Muße nicht zu Gebote steht, Stadtarchive und sonstige Hülfsquellen zu durchsuchen, der kann sich wenigstens mit gutem Gewissen an die Kunstwerke halten, und den Andern die Namen lassen.

Die Summe der vorhandenen Bilder ist gleichfalls geringer. In dem nördlichen feuchten Clima hat sich die Fresco-Malerei weniger ausbilden können, als in Italien, wo sie früh schon in reicher Folge die größten Conceptionen ins Leben rief. Statt dessen legt sich besonders der niederländische Fleiß mit nationaler Vorliebe auf eine fast miniaturartige Ausführung, die nur der tüchtige Sinn des Jahrhunderts von kleinlicher Peinlichkeit fern hält. Dieß macht die Werke im Einzelnen wohl vollendeter, ihre Anzahl jedoch wird nothwendig kleiner. Italien endlich hat weder religiöse noch politische Umwälzungen erfahren, in denen Gemälde und Statuen in Menge zu Grunde gingen. Die Kriegsnoth hat manches zerstört, im Ganzen aber sind die Kirchen und Klöster, die Rathhäuser und Palläste von Fremden unangetastet geblieben, und das eigene Volk ist zu sehr ein Volk der Kunst selber, um nicht deren Werke heilig zu halten. In den Niederlanden und Deutschland umgekehrt wandte sich in späterer Zeit der religiöse Vertilgungseifer mit Absicht gegen das, was der Katholicismus Tiefstes geschaffen hatte, und die protestantische Bildung am meisten hat jetzt die Barbareien des Protestantismus zu beklagen.

Ihren Ausgangspunkt erhält auch in Deutschland die zweite Periode, wie in Italien, durch die lebendige Umwandlung des vorangehenden Typus. Die veränderte Richtung aber, die jetzt erwacht, schließt sich nicht wie bei Duccio und Cimabue, in Conception und Technik unmittelbar den besseren Traditionen der byzantinischen Vorbilder an, sondern entwickelt sich von Hause aus in nationalerer Eigenthümlichkeit. Je mehr sie gedeiht, desto reichhaltiger belebt sie deshalb die heimischen Formen und Charaktere, um in ihnen den religiösen Geist der Ge-

genwart vor Augen zu bringen. In den Gestalten Gott Vaters und des Heilandes aber waltet der frühere Grundtypus dauernd fort. Ueberhaupt verliert zwar die kirchliche Strenge noch nicht ihre ernste Hoheit, und die Versöhnung mit Gott, der Christen durch Gottesdienst, der Heiden durch Bekehrung, macht noch den Hauptinhalt aus, doch in germanischer Weise ohne Bemühn um italienische Formenschönheit. Der nationale Sinn giebt die bestimmte Ausdrucksweise, die lebendigen Physiognomien und Gestalten; für die einzelnen Situationen liefern die biblischen Begebnisse, die Heiligen- und Legenden-Geschichte den nähern Stoff, und wo bei weiten Conceptionen die unmittelbare Veranschaulichung nicht ausreicht, treten religiöse Symbole als Hülfsmittel ein.

Den Keim dieser Richtung fördern die Meister der deutschen Schulen, das dreizehnte und vierzehnte Jahrhundert hindurch, zur ersten Blüthe.

Was ihnen noch abgeht bringt zweitens die flandrische Schule der Gebrüder van Eyck bei ihrem Entstehen sogleich mit bewunderungswürdiger Kraft hinzu, und entwickelt es im Verlauf des fünfzehnten Jahrhunderts in reicher Verzweigung.

Ein drittes Gebiet, als Vorbereitung zum Theil der folgenden Hauptepoche, bildet sich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab durch den Einfluß der eyckischen Auffassungsart und Technik auf die deutschen Schulen.

In dieser Gliederung wollen wir die wichtigsten Meister und Werke betrachten.

Der erste Abschnitt, in der ursprünglichen Entfaltung der deutschen Schulen, umfaßt auf der einen Seite die Meister von Cöln und Westphalen, auf der andern die oberdeutschen und fränkischen, wozu sich noch die kurze Blüthe der Schule von Prag gesellt. Den Vortritt und Mittelpunkt aber gewinnt die cölnische, und bildet ebensosehr den ersten Gipfel.

Als nächster Gegenstand kann sich nicht die Natur und das weltliche Dasein, sondern das religiöse Leben allein darbieten,

so daß die menschliche Gestalt und der kirchliche Ausdruck die ausschließliche Form für jede Auffassung bleiben.

Die mittelaltrige Religiosität bedarf eines langen Bildungweges, bevor selbst die künstlerische Malerei innerhalb religiöser Gegenstände darzustellen vermag, daß auch die Natur ihrerseits einstimme in die Andacht der Herzen, und mitwirke für den Ausdruck der Heiligkeit. Das frühere Bedürfniß richtet sich nur darauf, typische Formen subjectiv durch den Ausdruck eigener Empfindung zu beseelen, ihrem Charakter nach menschlich zu erfüllen, national zu gestalten, und sie aus starrer Ruhe in Bewegung zu bringen, oder die schroffen Geberden, Stellungen, Gewandung und Faltenwurf gefügig zur Schönheit zu mildern. Hiemit haben die Conception und Technik schon vollauf zu thun. Luft, Wolken, landschaftliche Umgebung und sonstiges Beiwerk werden fast noch zwei Jahrhunderte lang nach Recht und Brauch durch jenen bald glänzenden, bald stumpferen Goldgrund verdeckt, der aus der offenen Natur sogleich in die Kirche versetzt, und außer seiner Feierlichkeit und Pracht nicht nur als Farbe wohlthätig wirken kann, sondern nun auch den Blick auf die Figuren als solche ausschließlich hinlenkt.

In den Gestalten selbst verwandeln sich die conventionellen Physiognomien und Charactere reicher und schneller fast als in Italien zu nationalen Formen, und außer dieser Umprägung wird theils die naturwahrere Carnation ein Hauptbedürfniß, theils die vollere Modellirung; und was die Spitze von Beidem bildet, der Ausdruck geistiger Belebung.

Der eigentliche Inhalt aber, um den es zu thun ist, läßt sich im Allgemeinen auf denselben Punkt zurückführen, den ich schon früher (Thl. I. p. 299 — 300) angegeben habe. Die Gemälde der vorigen Periode bringen die religiösen Charaktere und Begebnisse nur als Gegenstände der Andacht vor Augen; als Objecte, aus denen wenig inneres eigenes Leben spricht. Die subjective Beseelung beschränkt sich auf die religiöse Gemeinde, die durch den Anblick dieser kirchlichen Bilder zur Heiligung soll angeregt werden. Was so zunächst in Werk und Beschauer aus-

einanderfällt, gelangt jetzt in der Darstellung selbst zur Vermittlung.

Innerhalb dieser Thätigkeit thut sich, auch hier schon, ohne erhebliche Ausbildung freilich, ein Unterschied auf, welcher erst später in dem Gegensatze der cölnisch-westphälischen und flandrischen Richtung entschieden in Frage kommt. Ich will ihn vorweg flüchtig bezeichnen.

Die Malerei kann überhaupt und soll religiöse Stoffe nur in menschlicher Gestalt veranschaulichen. Benutzt sie hiefür nun die Formen der Gegenwart, so sind zwei Hauptwege möglich. Sie läßt entweder diejenigen Characterzüge noch fort, welche den einzelnen Menschen fest für sich als Individuum concentriren, und ihm zugleich den besondern Ausdruck seiner bestimmten weltlichen Thätigkeit aufprägen, oder sie fasst umgekehrt diese irdische Particularität in deren vollem Erscheinen so viel sie vermag in's Auge.

Im *ersten* Falle, weil sie nichts wesentlich Scheidendes sieht, schließt sie dann sorglos ihre Gestalten mit dem kirchlichen Inhalt zusammen, den sie darin auszudrücken gedenkt. Sie nimmt beide Seiten als *unmittelbar entsprechend*, und theilt ihnen daher auch im Ganzen den heiteren Ausdruck ursprünglicher Harmonie und offener Beruhigung mit. Im *anderen* Falle steht ihr der Zwiespalt entgegen, den sie sich zwischen dem weltlich besonderen Menschen und den religiösen Charakteren und Scenen nicht mehr verläugnen kann. Sie bedarf nun eines Umwegs, um ihr Ziel zu erreichen, und ihre Mühe ist doppelt. Das Irdische, Particuläre giebt sie nicht auf, sie gestaltet es im Gegentheil immer vollständiger aus. Dessenohngeachtet soll sich darin das Heiligste offenbaren. Der germanische Volkssinn, wie die religiöse Lehre, dringen auf die Darstellung jener Harmonie des individuellen Subjects mit jedem höchsten Gehalt.

Die beiden nächsten Jahrhunderte können diesem zweiten Wege kaum erst zuführen. Die erworbenen Mittel, in Rücksicht auf charakterisirende Zeichnung und geistig belebendes Colorit, reichen noch zu wenig aus. Denn diese Darstellung ver-

langt nicht nur das dauernde Studium der Wirklichkeit, sondern auch in der Nachbildung selbst das Hervortreten aller einzelnen Züge wie deren von Innen beseelten Zusammenhang. Solch großer Fortschritt kann in dem ersten Abschnitte noch nicht gethan sein.

Die Hauptschulen begnügen sich deshalb ungewollt am liebsten mit dem unmittelbaren Ausdruck jener gleichsam unbefangenen Religiosität, deren Formen in sich keine Schranke individuellster Charactere zu durchbrechen haben, um das zu sein, was sie darstellen sollen. Ihr Einklang erscheint weder durch den Ausdruck vollständiger Trennung des Irdischen und Göttlichen, des zufällig Particulären und Allgemeinen gestört, noch durch den Ausdruck versöhnender Widervermittlung vertiefter erarbeitet.

Nach dieser Seite hin scheint mir der Unterschied *geistlicher* und *weltlicher* Städte von Wichtigkeit.

Während der ersten Hälfte des Mittelalters gliedert sich die Stufenfolge der deutschen Stände nicht in Bauern, Bürger und Adel, sondern auf dem Lande wie in den Städten in freie Herrn, ritterbürtige und nicht ritterbürtige Freie, so wie endlich in Hörige. Nach aufgehobener Hörigkeit aber bleibt für die Städte meistentheils nur jener mittlere Unterschied übrig. Die schöffenbaren Freien, zur Erwerbung der ritterlichen Würde in Lehn- und Hofdienst berechtigt, dürfen jede Gerichtsbarkeit ausüben, und zugleich der Verwaltung des Gemeindevermögens, überhaupt den allgemeinen Stadtangelegenheiten vorstehn. Sie bilden die „ehrbaren Geschlechter", und reißen fast überall die gesammte Regierungsgewalt als Standesrecht an sich, so daß den nicht ebenbürtigen Freien kein Antheil an der Verwaltung bleibt.

In den wichtigsten *geistlichen* Städten nun, in welchen die Kirchenhäupter Landesherrn, oder doch mit herzoglichen Rechten belehnt sind, steigert sich durch Gewerbfleiß und Handel, Kriegsmuth und gesetzliche Ordnung mit dem wachsenden Reichthum das Streben nach Unabhängigkeit von der beschränkenden Macht der geistlichen Herrn. Zwistigkeiten und blutige Fehden

dauern mit wechselndem Glück, oft von den Kaisern begünstigt, bis zum endlichen Siege städtischer Freiheit fort. Kaum aber sind die Geschlechter befestigt, so steht ihnen auch schon ein neuer Feind gegenüber. Die Gewerke und Gilden, von den Patriciern bisher nur zur Hülfe gebraucht, fordern jetzt gleiches Recht an der Herrschaft. Gütlich oder mit immer neuen, gewaltsamen Aufständen. Sie streiten so lange, bis sie sich in gehöriger Anzahl entweder in den innern Rath der Patricier aufgenommen sehn, oder als äußerer Rath die Verwaltung beaufsichtigen, und wo sie sich auch durch dieß Recht nicht genügen lassen, theilen sie die gesammte Bürgerschaft ganz demokratisch in Zünfte, die den Rath wählen, und durch ihn Jurisdiction und Regierung leiten. In diesem Falle ziehn die Geschlechter sich aus der Stadt zurück oder reihen sich dem Zunftwesen vollständig ein. Nur selten gelingt es ihnen, wie zu Frankfurt und Augsburg, sich als eine besondere und erste Zunft politische Vorrechte zu bewahren.

So sind die Städte zu großem Theil ihrem geistlichen Fürsten unterworfen, doch der gleiche Boden weltlicher Befugnisse und Gerechtssame bringt diesen den Stadtbürgern näher. Wie sie im Leben Bischof und weltlichen Herrn in unmittelbarer Einheit vor sich sehn, sich selber aber bei voller Anerkennung seiner doppelten Macht, ihm gegenüber ebenso selbstständig und berechtigt, muthig und froh empfinden, geben sie nun auch künstlerisch den Gestalten ihrer Mitbürger in religiösen Charakteren und Situationen nicht den Ausdruck der Schuld und Buße, der tiefen Versenkung und Heiligung, sondern der unbefangenen Ruhe und glücklichen Sicherheit.

In den königlichen Städten fällt mit jenem Kampf auch diese relative Gleichstellung fort. Hier streiten nur weltliche Stände untereinander; Städte gegen Herzöge, Grafen oder Ritter, Zünfte gegen Patricier. Die Kirche steht diesen Händeln mehr oder weniger fern, und bleibt nun außerhalb des weltlichen Kreises eine nur geistliche Macht, ein wirkliches Gottesreich. Dann muß aber auch die städtische Kunst dieser Trennung folgen. Je voller und naturtreuer sie das Irdische auffaßt, je

besser. Für den religiösen Ausdruck jedoch kann sie es nicht mehr unmittelbar, wie es vor ihr liegt, verwenden. Sie erfährt und durchlebt es als ein Bereich, das sich abgesondert entwickelt, das mit der Kirche auf demselben Felde niemals gekämpft, oder gar sie besiegt hat. Je vollständiger und lieber sie es in seiner eignen Gestalt und Ausbreitung aufnimmt, destomehr bedarf es daher, um als kirchlich und religiös zu erscheinen, einer neuen Vermittlung und Weihe, die nur in dem Ausdruck tieferer Andacht und Demuth erkennbar zu werden vermag.

Aus diesen Gesammtverhältnissen ergiebt sich mir der gedoppelte Umstand; einmal, daß für die nächsten Jahrhunderte in unsrer Sphäre die bischöflichen Städte den Vorrang haben; sodann, daß später gerade nur in den weltlichen der Ausdruck strengerer Andacht erstrebt und erreicht wird.

Wir müssen deshalb während des ersten Abschnittes die Hauptblüthe der Malerei weder in den königlichen Städten Flandern's, Franken's und Schwaben's, sondern vor allem in Niederdeutschland, am Rhein und im Herzogthume Westphalen suchen. Flandern giebt für den folgenden Abschnitt den Mittelpunkt, und die oberdeutsche Schule weiß ihren eigenthümlichen Standpunkt erst auf niederländischen Anstoß zu finden.

Von allen bischöflichen Sitzen nun ist namentlich Cöln zur Ausbildung einer Jahrhunderte lang sich fortentwickelnden Malerei geeignet.

Unter glücklichem Himmelsstrich an dem breiten Strome in weiter Ebne gelegen, wird dieser Stadt von der Natur schon für malerisches Colorit die nöthige Hülfe geboten. An früher Bildung fehlt es hier gleichfalls nicht. Schon Agrippina, wie Tacitus sagt, zieht nach diesem ihrem Geburtsorte Veteranen und eine Colonie. Tempel und Theater steigen nun in der neuen Agrippina Augusta empor, Constantin der Große erbaut eine Brücke von Stein und Julian befestigt den Hafen. Auch das Christenthum schlägt hier frühzeitige Wurzeln. Bereits im dritten Jahrhundert erwirbt sich der römische Feldhauptmann Gereon die Martyrkrone, und im vierten stiftet die Mutter Con-

stantin's zu Ehren des Heiligen Kirche und Kloster. Hier werden die eilftausend Jungfrauen erschlagen und dreißig Jahre danach läßt der fromme Bischof Aquilinus der 2te auch zu ihrem Gedächtniß eine Kirche erbaun. Und zu noch höherer Heiligung der Stadt erhält endlich der Erzbischof Rainold von Kaiser Friedrich in dem eroberten Mailand die Gebeine der heiligen drei Könige, die seit dem Anfange des 13ten Jahrhunderts in Cöln verblieben sind.

Die Völkerwanderung hatte die Denkmale der römischen Kunst und Cultur fast durchgängig zerstört, durch Carl des Großen Vermittlung jedoch dringen die Reste christlich römischer Kunstbildung noch einmal bis zum Rhein herüber, und Cöln erfreut sich außerdem einer Stifts- und Klosterschule. Nun blüht hier vorzugsweise die Architektur reichhaltiger als in irgend einer anderen deutschen Stadt, und entwickelt den Rundbogenstyl, so wie den Uebergang zu dem Spitzbogen in ununterbrochenert Folge, bis sich die mittelaltrige Baukunst in dem mächtigen Dombau, wenn auch nur der Conception nach, vollendet. Nicht minder regt sich die Malerei, und knüpft sich durch die Verbindung der Ottonen mit dem oströmischen Kaiserhof auch an byzantinische Muster. In dem nächsten Jahrhundert aber gebricht es dieser Kunst noch an der nöthigen Ausbildung des städtischen Gewerbes, Handels und Reichthums. Denn Cöln, diese älteste eigentliche Stadt in Deutschland, thut sich zwar zur Römerzeit schon als Handelsort hervor, und bleibt von früh ab ein Stapelplatz der Linie von Ungarn bis England, seine volle Macht aber erlangt es erst im dreizehnten Jahrhundert, früher als Ursprung, jetzt als Hauptglied des großen deutschen Hansebundes. Zu diesem reichen Verkehr gesellen sich die Eigenthümlichkeiten einer kirchlichen und staatsbürgerlichen Verfassung, die andern bischöflichen Städten gegenüber fast nur als Ausnahme zu betrachten ist.

In der Mitte des zehnten Jahrhunderts beginnt das erzbischöfliche Regiment. Der Grund und Boden aber der alten Stadt und ihres Feldgebiets bleibt reichsunmittelbar; die Eigen-

thümer werden nicht bischöfliche Landsassen, sondern behalten in Bezug auf Erb und Eigen ihren unabhängigen Gerichtsstand unter dem Burggrafen, der auch als bischöflicher Beamter fungirt, seine Richtergewalt über jenes freie Erb und Eigen jedoch vom Könige und Reich erhält, und sie dem Stiftsvogt gegenüber selbstständig ausübt. Ueberhaupt bildet sich aus den sämmtlichen freien Eigenthümern ein amtlicher Ausschuß, der in steigendem Grade die wichtigsten Verwaltungszweige an sich reißt, und schon im Anfange des vierzehnten Jahrhunderts als ein engerer Rath mit fünfzehn und als ein weiterer mit 82 Mitgliedern in Wirksamkeit ist. Dem Erzbischofe verbleibt die weltliche Macht, die freien Besitzer sind aber von Anfang an ihrer staatsrechtlichen Stellung eingedenk, und schmälern unter jahrhundertlangen Streitigkeiten die Gewalt ihres Oberherrn durch stete Erweitrung der eignen Gerechtsame und der städtischen Selbstverwaltung.

Wenn im Allgemeinen schon der Wachsthum der cölnischen Malerei mit dem Flor der Verfassung, des Handels und der Gewerbe gleichen Schritt hält, und deshalb seit dem Anfange des vierzehnten Jahrhunderts zu immer regerer Entfaltung gelangt, so setzt ihr Culminationspunkt endlich das Hervortreten der mittelaltrigen demokratischen Formen voraus. Die Malerei ist, wie ich schon früher sagte, eine demokratische Kunst, mit dem städtischen Handwerk und den bürgerlichen Zünften verschwistert. Bisher war die Macht der Verwaltung in den Händen der Geschlechter verblieben. Seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts aber drängen die Gewerke immer kühner vorwärts, und schon um das Jahr 1370 erhalten sie fünfzig Beisitzer im großen Rath. Doch eben diese Concession führt zu immer höheren Forderungen, und die Streitigkeiten ziehen sich jahrelang hin. Als aber die ermuthigten Geschlechter ihren ausgestoßenen Bürgermeister Heinrich vom Stabe im Jahre 1396 wieder einzusetzen wagen, geräth die ganze Gewerkschaft in hellen Aufruhr. Der Verhaßte wird ergriffen, gevierttheilt, der Rathssaal erstürmt; bald genug sind auch die Häupter der Patricier gefangen, aus

der Stadt verwiesen, und eine gänzlich umgewandelte Verfassung ist durchgesetzt. Das Zunftwesen bildet von nun an die einzige Grundlage. Alle Stadteinwohner, auch die Geschlechter, müssen sich in eine der zwei und zwanzig Genossenschaften aufnehmen lassen, in welche die Stadt sich theilt, und aus diesen Gilden erwählt machen jetzt sechs und dreißig Zunftherrn für den Rath den eigentlichen Stamm aus, der sich aus der Bürgerschaft dann noch dreizehn Rathsherrn hinzufügt, und in Gemeinschaft mit diesen sowohl zwei Bürgermeister erwählt, als auch die Richterstellen, die Rentkammerämter und die Verwaltung der Gemeinde- und Gewerbpflege überträgt. Unter diesen Gilden hat nun auch die Zunft der Schilderer, der Maler, zu denen sich außer den Wappenstickern noch die Glaser und Sattler halten, das Recht, einen Zunftherrn in den Rath zu wählen.

Der innere Zusammenhang dieser gesammten Zustände mit der künstlerischen Auffassungsweise scheint mir nicht fern zu liegen. Aus der bürgerlichen Selbstständigkeit allein kann ich mir das Offne und Frohe, dieß pralle und stracke Auftreten aller Charaktere erklären, das keine andere Schule so früh mit gleicher Unbefangenheit ausdrückt. Wie die Cölner in Sachen von Erb und Eigen reichsunmittelbar bleiben, wie ihre Bürgermeister den Leuten, welche in Klöstern unversteuerten Wein gekauft hatten, noch auf geistlichem Boden die Krüge und Flaschen zerschlagen, so stehen auch auf ihren Bildern die Gestalten gleichsam in reichsunmittelbarer Sicherheit vor Gott, und schließen sich umgekehrt ganz ebenso unbesorgt zum Ausdruck alles Heiligen auf, als ihre gewerbreiche Stadt das erzbischöfliche Cöln ist, in dessen Hauptstifte für den Kaiser links, und rechts für den Pabst der Chorherrnstuhl offen steht. Daß sich hier, näher an einander gedrängt, der große mittelaltrige Gegensatz von bürgerlicher Freiheit und weltlicher Obermacht der Kirche dauernd befeindet, hindert die Malerei in der Lösung ihrer Aufgaben nicht. Der Streit betrifft nur die weltliche Herrschaft der Geistlichkeit. Nicht dem Erzbischofe, dem Landherrn gelten die Kämpfe, und die Kunst entnimmt sich aus ihnen nichts als

die nöthige Kraft, das in unmittelbar religiöser Versöhnung auszubilden, was sich in der Wirklichkeit weltlich unmittelbar gegenüber steht. Diese echte Harmonie aber kann nur aus dem Gefühle hervorgehn, daß beide Seiten, die sich einigen sollen, von gleicher Berechtigung seien. Jemehr das reale Leben das wechselseitige Recht nur als Kampf erscheinen läßt, um desto eifriger faßt die heitere Kunst, indem sie den Kreis nicht berührt, in welchem des Streites kein Ende ist, die ursprüngliche Einigung auf, die als tieferes Prinzip zu Grunde liegt.

Diesen Verhältnissen von Cöln stehen, wenn auch durchweg local und volksthümlich modificirt, die Zustände in den Städten des Herzogthums Westphalen wenigstens in dem Hauptpunkte nahe, auf den es hier ankommt.

Eine frühe römische Cultur ist zwar bis hieher kaum durchgedrungen. Die Römer vermögen in den feuchten Niederungen, Mooren und Wäldern, die zwischen der Weser, Lippe, Ems und dem Rhein sich hinziehn, keine Eroberung zu befestigen. Diesen Landstrich bewohnt ein tapferer ursprünglicher Stamm, der die altgermanische Freiheit ungefährdet bewahrt. Vornehmlich mit Landbau beschäftigt leben die freien Eigenthümer mit dienstbaren Leuten auf ihrem vereinzelten Erbe, zur Benutzung des unbebauten Bodens in Markgenossenschaften, zur Rechtspflege unter erwählten Richtern in Bauernschaften und Landesgemeinden zusammengetreten, im Heerbanne zum Kriege verpflichtet, mit Anführern, um welche sich freie Männer ohne Erbgut als kriegslustiges Gefolge hinreihn.

Carl der Große sodann stiftet hier nach gewaltsam vollbrachter Bekehrung zum Christenthum die Bisthümer Osnabrück, Münster, Minden und Paderborn, und führt die fränkische Verfassung ein. Als Oberrichter treten die Gaugrafen auf, durch Königsboten überwacht, im Kriege häufig zu Herzögen erwählt, und beim steigenden Uebergewicht der Geistlichkeit und des höheren Adels verwandeln sich theils viele Freie in Schutzhörige, theils werden manchen Dienstleuten einzelne Grundstücke gegen Zins überlassen.

Auch diese Verfassung löst sich schon unter den sächsischen Kaisern. Aus den frühern Beamten des Königs werden erbliche Grafen und Herzöge, deren Recht und Macht nicht mehr ausschließlich auf einem Amte beruht, sondern an eigenem Landbesitz haftet. Die alten Gaubezirke zerstückeln sich hiedurch zu neubegrenzten Landschaften, in denen nun auch für den Kriegsdienst das Lehnwesen den Mittelpunkt giebt. Doch stemmt sich in Westphalen der ursprüngliche Adel lange gegen die Reichsdienste, und läßt sich Territorialdienste erst zur Zeit der Hohenstaufen gefallen. — Die Bischöfe ihrerseits befreien die geistlichen Güter gleichfalls von der frühen Gerichtsbarkeit, und erhalten, mit Land, Leuten und Zehnten reichlich versorgt, in ihren immer geschloßneren Gebieten die Gerechtsame der Grafen. Neben den landesherlichen Gogerichten aber, die sich aus den früheren Befugnissen der gräflichen Unterbeamten erweitern, bleiben ebenso die Freigerichte bestehn, in welchen ehemals der carolingische Graf selber über Freie und deren Eigenthum gerichtet hatte. — Als Gegengewicht des Adels und der Kirchenobern kann sich in dieser Epoche die städtische Macht noch nicht ausbilden. Auch in Westphalen ist sie erst im Entstehn begriffen. So zieht sich z. B. im Anfange des 11ten Jahrhunderts die Stadt bei dem Münster allerdings schon mit drei Parochien um die alte Bischofsburg her, aber ihr fehlt noch, wie Soest und Paderborn, jede eigene Verfassung.

2. In dieser Art gestalten die Zustände sich, bis Heinrich der Löwe 1180 in die Acht erklärt, und der Herzogswürde entsetzt wird. Nun erhält das Erzbisthum Cöln über Paderborn und die cölnisch-westphälische Diöcese, zu der auch die Grafschaft Mark nebst Dortmund und Soest gehört, die herzoglichen Rechte des Heerbanns, der Handhabung des Landfriedens und der obersten Stuhlherrschaft in den Freigerichten. Die gleichen Gerechtsame gewinnen in ihren Territorien die Bischöfe von Münster und Osnabrück, deren Ansehn von nun an steigt. Ebensowenig bleiben die Städte zurück. Sie blühn durch Gewerbfleiß und Handel in dem Maaße, daß viele nunmehr im An-

fange des 13ten Jahrhunderts ihr Stadtrecht erwerben. (Gesch. Münster's von Dr. Erhard. 1837. p. 110—112.)

Diese Verhältnisse finden während der Regierung Kaiser Friedrichs II. und des Interregnum die reichste Gelegenheit zu schärferer Ausbildung. Schon von der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts ab nehmen die Städte an Verträgen und andern Verhandlungen der Herrn wesentlich Antheil, und erheben eine überall mitredende Stimme. Doch können nun auch Reibungen und Fehden mit den Bischöfen und Grafen um so weniger ausbleiben.

3. Ihre eigentliche Blüthe jedoch erreichen auch die westphälischen Städte zunächst erst im 14ten Jahrhundert.

Die Bischöfe, in weltliche Händel verwickelt, sind in dieser Epoche um ihr kirchliches Amt selten besorgt, die Zucht und Religiosität geräth in Verfall, das Faustrecht nimmt überhand, und die geistlichen Regenten müssen mehr und mehr das Domcapital, die Ritterschaft und Städte als Corporationen anerkennen, welche die Landeshoheit bedingen, Steuern bewilligen und sich auch in anderweitigen Rechten befestigen. In Münster besonders, weniger in Paderborn, sind die Bürgermeister und Rathmänner bei allen inneren Landesangelegenheiten immer voran. Dabei bewahren die Freigerichte, zu deren Besitz auch Städte gelangen, ihre alte Wichtigkeit, und zeigen, daß sich die schöffenbar freien Leute hier weniger der Landesherrlichkeit unterwerfen, als in andern Theilen Deutschlands. Sie halten Gerichte aufrecht, die unter einem unmittelbar vom Könige verliehenen Banne richten. Die Freigerichte erringen von jetzt an sogar eine neue Stellung. In diesen Tagen der Unruhen reicht die gewöhnliche Rechtspflege nicht aus. Da bricht sich allmälig der fruchtreiche Gedanke Bahn, die einzelnen Freigerichte von den besonderen Territorialherrn unabhängig zu machen, und mehr zu einem Ganzen an einander zu knüpfen. Für solche Einigung fehlt es nicht lange an einer Spitze. Die Erzbischöfe von Cöln, durch ihre herzoglichen Rechte in Rücksicht auf die heimliche Acht Oberstuhlherrn, hatten nur zu sehr im Sinn, ihr Ansehn über ganz Westphalen auszubreiten. Den Freigrafen

wiederum sowie den unteren Stuhlherrn und Freien ist es ebenso gelegen, sich möglichst der näheren Aufsicht zu entziehen, und lieber dem Erzbischofe als weiter entfernten Oberstuhlherren anzuschließen. (Eichhorn, Reichs- und Rechtsgeschichte 4te Ausgabe III. p. 199.) So erscheint in der That seit der Mitte des 14ten Jahrhunderts der Erzbischof, den früheren Privilegien der übrigen Herrn zuwider, als Oberstuhlherr aller Freigerichte Westphalen's; (Wiegand, Fehmgerichte Westphaleus p. 195.) wodurch zugleich die Ausdehnung erklärt wird, die von jetzt ab das heimliche Verfahren der Fehme auch über solche gewinnt, die ihrem Bunde nicht zugehören.

Die Städte, in derselben Noth der Zeiten suchen sich durch die Hanse zu sichern, in deren Bund bei erweitertem Handel die irgend bedeutenden Aufnahme finden. Fehme und Städte aber kommen gegen Ende des Jahrhunderts zu gesteigerter Wichtigkeit hauptsächlich durch das Landfriedensbündniß, zu welchem Karl IV dem Erzbischof von Cöln, den Bischöfen von Münster und Osnabrück und dem Grafen von der Mark ein Privilegium ertheilt. Auch Soest wird mit einbegriffen, Dortmund ebenfalls, und 1385 ein neuer Vertrag geschlossen. Den Städten nun war der Landfrieden eine vornehmliche Sorge, und da sie, bei allen Verhandlungen und Lasten betheiligt, den Landesfürsten als Bundesgenossen immer ersprießlicher, den Grafen und Edelleuten als Geldverleiher immer unentbehrlicher werden, vermehrt sich nicht nur ihr Einfluß auf die gesammten Landesangelegenheiten, sondern auch die Theilnahme der Gilden an der Stadtverwaltung und dadurch der democratische Stolz der Bürger. Den Fehmgerichten wieder kommt der Umstand zu statten, daß ihren Freigrafen und Schöffen das Richteramt über die Friedensbrüche anheimfällt.

Diese kurze Andeutung der äußern Verhältnisse mag vorerst genügen. Wie in Cöln sind auch in Westphalen geistliche und weltliche Macht, bischöfliches und städtisches Regiment aneinander geschlossen; unmittelbar oder durch das Mittelglied weltlicher Grafen und Herrn. Ebenso erkämpfen die Städte sich in wach-

sendem Maaße die nöthige Kraft, um sich trotz dieser Hoheit dem Landesfürsten oder dem Herzog muthig zur Seite oder entgegen zu stellen. —

Für die Charakteristik des künstlerischen Typus will ich in diesem Abschnitt die beste Epoche der cölnischen Schule zum Vorbild nehmen; theils ihrer höheren Vollendung wegen, theils weil sich aus ihr am meisten erhalten hat.

I. Friedrich von Schlegel sagt von dem Maler des cölner Dombildes: „die Blüthe der Anmuth ist diesem beglückten Meister erschienen, und von ihrem Hauche sind alle seine Bildungen übergossen." Auch spätere Beurtheiler haben immer von neuem das Holdselige und Frische im Ausdrucke cölnischer Bilder gerühmt.

A. In der That, wenn irgend wo, verkündigen die Gestalten dieser Schule eine frohe Botschaft. Ein Paradies des kirchlichen Glaubens ist es, das sie voll Freudigkeit ausdrücken. Die Reue, die Buße fehlt; wer aber will die Unschuld der Kinder, noch ehe sie gesündigt, aus Eden verweisen? Keine irdischen Wünsche erfüllen schon so zwiespaltig das Herz dieser Gestalten, daß es darüber der Heiligen vergessen hätte; kein menschlich spröder Charakter trennt von dem Reiche Gottes, oder ist schlimmer noch zu der Härte gediehn, die den Abstand zur unübersteiglichen Kluft erweitert. Hält irgend eine Fessel leise zurück, so ist es die jungfräuliche Brautscheu der Seele, für welche Güte und Frömmigkeit selber zur Mahnung werden, nur mit keuscher Andacht dem Herrn zu nahn.

Darum bilden die freundlichen Engel, die holden Knaben, die glücklichen Mädchen und heiligen Jungfrauen den eigentlichen Mittelpunkt. Meist alle sorglos, als spielten sie mit dem Christkinde wie mit Blumen des Frühlings. Doch nicht aetherisch etwa und körperlos. Im Gegentheil frisch und lebendig. Die schmächtigen Gestalten wohlgebaut, der Leib wenig vorgestreckt, das Haupt sanft vorwärts oder zur Seite geneigt; die Köpfe mehr kreisförmig als in langgezogenem Oval; die gerundeten Stirnen hoch und frei, der übrige Gesichtstheil, soweit es der

geistige Ausdruck fordert, zurückgedrängt; die Brauen in sanftem Bogen geschwungen, die langen Lieder halb fast über den Augapfel hingezogen; die Nasen gerade und fein, bald spitziger, bald munterer in etwas aufgeworfen; die Backenknochen nie sichtbar, die Wangen voll und zart zugleich; der Mund klein, mit schwellenden Kirschenlippen, in dem süßen Reiz eines stillen Lächelns. Darunter das Kinn meist so weich und lieblich als möglich. Jedes Gesicht verschieden und jedes ähnlich dem andern; von unverkennbarer Nationalität, gesund in sich abgeschlossen, und doch immer nur wieder ein Bild der gleichen heiteräugigen Unschuld und Anmuth.

Am wenigsten im Allgemeinen gelingen die Greise und älteren Frauen, mehr schon jüngere Männer: oft von weiblicher Milde, von geistiger Charaktertiefe nur selten; die Meisten offen, aber bornirt; einige von adlicher Gestalt, andere kurz und gedrungen, wacker zum Dreinschlagen, von tüchtigem Schroot und Korn. Die spätere Ausbildung bringt zwar in diesen Charakteren die reichre Berührung mit weltlichen Interessen zum Vorschein, und vor Maria und Christus sehen wir die Jünglinge und Männer verwundert, betroffen in sich zurückgehn; im Ganzen aber zeigen sie eine heitre Beruhigung; zuweilen mehr eine schuldlose Neubegier als das Gefühl des eigenen Unwerths. Auch die munteren Jungfraun, wenn wir sie nur in die freie Natur hinauslocken könnten, möchten gern wohl an Gesang und Liebe, an jeder Mädchenlust und Weltfreude theilnehmen, nur wenige jedoch, die tieferen Gemüths sind, würden deshalb vor dem Kinde und der Mutter, ja vor Gott Vater selber den klaren Blick niederschlagen; so unschuldig geht hier noch Menschliches und Göttliches Hand in Hand.

B. Durch diese Einigung erhält sich zugleich eine liebliche Plastik. Erst wenn der Mensch in seinem sonstigen Leben sich Gott entfremdet empfindet, trübt sich der naive Frohsinn. Nun muß er sich emsiger sammeln, ehe er bis zu dem Himmelskern durchdringen kann, den die irdische Schaale verdeckt. In diesem Ausdruck dann aber ist der ursprüngliche Frieden schon gestört; das Suchen und Wiederfinden tritt an die Stelle dessen, was in je-

nen Charakteren von Hause aus da ist. Es wird eine Versenkung erforderlich, der wir nun auch mit eigener Sympathie nachsinnen müssen. Vor cölnischen Bildern haben wir dieses Bemühen nicht nöthig. Die Seele aller Gestalten erscheint in solchem Maaße von dem religiösen Object rund und ganz ausgefüllt, daß gleichsam das Herz keinen Raum mehr behält, sich subjectiv zusammenzuziehn. Wie das gesammte Individuum dadurch hell und klar in sich selber wird, leuchtet es nun auch dem Beschauer entgegen. Da ist nichts verborgen, nichts heimlich und nur der Ahnung erkennbar. Alles liegt offen zu Tage. Das ganze Innere, so weit der Meister es selber zu fassen vermag, blickt unbefangen aus Auge, Körperform und Geberde. Das ist es, was ich als die Seelenplastik dieser Schule bezeichnen möchte. Sie ist ein Mangel nach Seiten des tiefern Ausdrucks, ein Vorzug für die noch unentwickelte Stufe der Technik. Die Auffassung eilt bei diesen Meistern noch der darstellenden Fähigkeit nicht voraus, und ihre Werke geben auch hierdurch den Eindruck desselben heitren Genügens, von dem ihre frommen, frohen Gestalten beseelt erscheinen.

C. Mit dem Grundzug der Milde verbindet sich in den vorzüglichsten Werken ebensosehr eine anspruchlose Großheit der Formen; ein Seelenadel, der in das Anmuthige Gewicht, in das Freundliche Ernst hereinbringt, und mit glücklicher Unschuld auch diese Züge in Anklang hält. Hierin bekundet sich theils das Gelingen jener eben berührten Plastik, theils die Erinnrung an altchristliche Motive; zugleich aber bei möglichster Lebendigkeit ein Streben häufig nach einer naturwahren Idealität der Form, die hier um so besser gelingt, je weniger schon eine portraitartige Treue beabsichtigt wird. Außer in Gesichtszügen und Stellungen zeigt diese idealere Hoheit sich ebenfalls noch in Gewandung und Faltenwurf. Denn wie in Rücksicht auf Physiognomien, selbst in der spätern Epoche, eine schärfere Individualität mehr vermieden als gesucht, und das Jugendliche an die Stelle gesetzt ist, finden sich in den Gewändern am wenigsten jene winkligen Brüche, die einen Mangel an Sinn für das Milde

beweisen. Die cölnischen Meister bleiben dem Eckigen und Harten möglichst fern, und obschon sie die Nationaltrachten ihrer Zeit nicht verschmähn, waltet im Ganzen für die Form der Gewänder und den Schwung der Falten doch das Einfache und Fließende vor. — Dieselbe Harmonie herrscht in den Farben. Schon der Metallschein der Goldgründe fordert eine erhöhte Klarheit, ein durchsichtiges und doch sanftes Leuchten. In diesem Glanze und Schmelz zeigen die hervorstechenden Meister ebensoviel Feinheit des Auges als Uebung der Hand. Dabei sind die Farben lebendig und heiter. Es geht ein frühlingsjunges Colorit durchs Ganze. Liebliches Gelbgrün, lichter Zinober, Lackroth bis zum zartesten Rosa, daneben gesättigtes Blau oder freundliches Hellblau; dann auch gebrochnere Töne, Blaugrau, Meergrün oder ein grünliches Grau, gegen die Kanten und Lichter zusammt ins Weißliche spielend, das sind die wiederkehrenden Lieblingsfarben; alle zu einfachem Uebereinstimmen verbunden, in freudiger Pracht dem Auge zu Lust und Erquickung. Der Auftrag ist weich und fließend, die ganze Behandlung bei den Tüchtigeren sicher und durchgebildet. Doch auch diese wagen in den meisten Fällen noch keine Tiefe der Schatten und entschiedne Beleuchtung, deren die Malerei erst bedarf, wenn sie zu besonderem Naturlocal und fester Tageszeit vorschreitet. Mannichfaltiger schon ist die Carnation; bald röthlicher gehalten, bald weißlicher, doch öfter auch conventionell auf das Weißgrünliche und Kreidige beschränkt oder gegen das Kupferbraune hinstreifend. Ueberhaupt fehlt den Fleischtönen noch jener Lebenshauch, der an wirkliches Dasein und Athmen glauben läßt.

Wie sehr nun aber das unmittelbare Verweben nationaler Gestalten mit den religiösen Stoffen den Grundzug bildet, so lassen die cölnischen Meister, wie gesagt, dennoch die bestimmter charakterisirenden Formen, die jeden wirklichen Menschen vollständig abschließen, entweder unbeachtet, oder sie geben auch hievon nur die allgemeinere äußere Gestalt, ohne darin ein entsprechend particuläres Inneres zu voller Belebung auszudrücken. Vereinzelt nehmen sie auch, selbst ohne den Anlaß von Kreuzigungen und sonstigen Marterscenen, abnorme, widerwärtige Formen ganz

sorglos auf. Solche Mißbildungen vermag dann die größere Feinheit des Colorits kaum wieder aufzuwiegen. Das Volk hingegen, das den Herrn verhöhnt, die Knechte, die ihn peinigen, wenn dergleichen Scenen vorkommen, erscheinen absichtlicher in's Uebertriebne verunstaltet; theils durch ihre brutalen Stellungen und Bewegungen, theils durch vorquellende Augen, durch struppichtes Haar, und sonstige Verunzierungen. Auch hier jedoch ist es statt der inneren Bosheit nur die in's Häßliche gesteigerte äußere Form, die sich herausstellt, und außerdem macht oft ein burlesker Zug auch dieß Extrem wieder unschuldig.

Die Auffassung im Allgemeinen bleibt episch in dreifacher Art. Entweder sind die Figuren statuarisch vereinzelt, oder schaarenweise bald zusammengedrängt, bald geschiedner gruppirt, ohne daß ein besonderer Moment als der bestimmende Mittelpunkt vollständig durchgreift. Concentrirtere Auftritte kommen zwar gleichfalls vor, doch seltner. Auch der lyrische Ausdruck erhält keine überwiegende Gültigkeit. Die Charaktere sind hiefür noch nicht mit sich selber beschäftigt genug.

Man hat diesen ganzen Typus, weil er nicht von Außen aufgenommen und angelernt, sondern ausdem deutschen Volke selber entsprungen ist, mit Recht „germanisch" genannt. In der That beschränkt er sich nicht auf Cöln und Westphalen, sondern breitet sich auch in dem übrigen Deutschland aus. Er eignet sich jedoch, dem Grundprinzip nach, vollständig nur für die Malerschulen der geistlichen Städte. Die königlichen haben, wie oben gezeigt, den tieferen Beruf, mehr auf die schärfre Charakteristik und Breite des Weltlichen einzugehn und den Ausdruck strengerer Andacht hinzuzubringen. Je weniger schon Beides gelingen kann, jemehr bilden sie sich für jetzt in einer Conceptionsweise fort, die ihnen nicht völlig zusagt. So können sie weder die anmuthige Unschuld, die frohe Keckheit und im Grandiosen die Lieblichkeit der westphälisch cölnischen Schule ganz erreichen, noch das so früh bereits gehörig ausdrücken, was wiederum ihnen ausschließlicher obliegt. Sie müssen einen Schritt zurückbleiben, oder vermögen mindestens nicht an der Spitze der Fortbildung zu stehn.

Vier und zwanzigste Vorlesung.

II. Ueber den Entwickelungsgang dieser ganzen Sphäre brauche ich nicht viel hinzuzufügen. Die früheren Jahrhunderte haben nur vereinzelte Werke in einem meist beschädigten Zustande hinterlassen, und von künstlerischem Werth sind erst die Producte der späteren Ausbildung.

In diesem Sinne kann man, wenn auch der bisherigen Kenntniß nach kaum mit Sicherheit, drei Stufen unterscheiden.

A.) Die erste reicht bis zur Mitte etwa des vierzehnten Jahrhunderts, und hat in Niederdeutschland zum Hauptlocale Cöln und Westphalen, in Oberdeutschland Schwaben und Franken.

1. Das nächste Hervorbrechen umwandelnder Intentionen, welche aus germanischem Sinne und Geist ihren Ursprung herleiten, ist selbst in Cöln unerfreulich und roh. Die ältesten Reste aus dem Beginn des dreizehnten Jahrhunderts zeigen mehr nur colorirte Umrisse als eigentliche Gemälde; in Bezug auf Charakteristik ohne Individualität der Formen und des Ausdrucks. Die Gestalten sind fast durch die hergebrachte Bekleidungsart und den darunter gesetzten Namen allein erkennbar, die gelungeren jedoch im Faltenwurf neu, und bekunden in Stellung, wenn auch unbehülflich und mangelhaft, das Bestreben, dem wirklichen Leben sich nachzubilden. Von dieser Art sind, in überlebensgroßen Figuren, die Verkündigung in der St. Castorkirche zu Coblenz, an der Wand dem Chore zunächst, (Kunstblatt. 1841. Nr. 87. p. 361.) sowie in Cöln die Malereien in der Tauf-

kapelle der St. Gereonskirche, und auf Schiefertafeln die sitzenden Apostel in der St. Ursula. — Die weiteren Fortschritte scheinen das ganze dreizehnte Jahrhundert hindurch höchst langsam gewesen zu sein. Selbst die Wandgemälde im Chore des Cölner Doms, obgleich sie bereits dem Anfange des vierzehnten zugehören, liefern hiefür den sichtlichsten Beweis. Wie denn auch die deutschen Miniaturen derselben Zeit den Vergleich mit den ähnlichen Productionen französischer und niederländischer Meister noch nicht aushalten. In der Zeichnung roher sind die Geberden zwar nicht ohne Ausdruck, doch übertrieben, die Farben zwar frisch, aber grell und gering in Angabe der Schatten.

In Westphalen finden sich Spuren der Malerei schon im Anfange des 11ten Jahrhunderts. Die Nachrichten gehn bis auf Meinwerk, 1009—1035 Bischof von Paderborn, zurück. Dieser in großem Sinn wirksame Hirt erweiterte nicht nur das weltliche Gebiet seines Bisthums sowie die Stadt Paderborn, sondern belebte auch Handel und Wandel, milderte den Druck der Leibeigenen und ehrte und steigerte Handwerk und Kunst durch den Bau des noch jetzt unversehrten Domes, der Bartholomäuscapelle und des Burstorf. Vorzüglich aber blühte unter ihm die schon von Carl dem Großen gestiftete Domschule, aus welcher berühmte Männer, wie Anno, Erzbischof von Cöln, Friedrich, Bischof von Münster, und Andre hervorgingen. In dieser Schule nun, heißt es, ward nicht nur in den gewöhnlichen Gegenständen unterrichtet, sondern auch der Horaz und Virgil, Sallust und Statius gelesen, und das Schreiben und Malen gelehrt. (Vita Meinvercii. Paderb. 1690. Wessen, Geschichte des Bisth. Paderborn. I. p. 113—138.) Unter dem Malen jedoch läßt sich wohl hauptsächlich die Anfertigung von Miniaturen verstehen, die schon zur Zeit der Ottonen in Deutschland mit vieler Kunst betrieben wurde, und erst unter Kaiser Heinreichs IV. Regierung bedeutend wieder herabsank. (Waagen, Kunstw. und Künstler in Engl. und Paris. III. p. 265—266, 275—278.) Meinwerk aber scheint überhaupt durch den Bau

und Ausschmuck der Kirchen in seinem Vaterlande einen Kunstsinn erweckt zu haben, der lebendig und segensreich fortwirkt.

So treffen wir für unsere jetzige Epoche wenigstens auf die bestimmte Nachricht von einem Maler Everwein, der zu seiner Zeit ein Künstler von großem Rufe gewesen sein kann, insofern ihm und seiner Gattin Elisabeth das Capitel zu Soest im Jahre 1231 Haus und Hof zu Geschenk gab. (Westphalia vom 3ten Decbr. 1825; Kunstbl. Dec. 1841. No. 100.) Doch haben sich weder von diesem Meister noch von Anderen irgend sicher nachweisbare Werke erhalten.

2. Dagegen sind noch in Oberdeutschland, besonders in Schwaben, einige Ueberreste von Wandmalereien vorhanden, die vielleicht schon dem Anfang des vierzehnten Jahrhunderts zugehören mögen.

Ich rechne hieher die zwar übermalten einfachen Darstellungen im Chor der kleinen Kirche zu Kentheim auf dem Schwarzwalde, ohnweit des Städtchens Calw.

An der westlichen Wand ist die Verkündigung, an der östlichen sind Christus, ihm zur Seite Moses mit den Gesetztafeln, und der Täufer mit dem Agnus Dei, in dem Rundgewölbe der Weltrichter, in den vier Ecken die Symbole der Evangelisten. Sämmtliche Figuren, auf blauem Grunde, ungelenk, roh, mit ungebührlich großen Köpfen, aber von Strenge und Ernst. Einige, wie der Engel in der Verkündigung und Moses stark bewegt.

Auf der nördlichen Außenseite der Kirchenmauer läßt sich theilweise noch der Heiland am Kreuze nebst einigen anderen Gestalten erkennen. Ihre scharfgezogenen Umrisse der Gewänder und Körper bekunden den ähnlichen Styl. (Kunstblatt 1840. No. 96. p. 401—402. Sendschr. v. C. Grüneisen.)

Ob aber die neuerdings entdeckten Wandgemälde im Schlosse zu Forchheim bei Bamberg (Kunstbl. 1832. No. 27.) in so früher Zeit, oder in spätrer entstanden sind, kann ich nicht bestimmen. Ich habe sie eben so wenig als die Bilder zu Kent-

heim selber gesehn. Auch über die erste Entwicklung der Schule zu Nürnberg muß ich mich jedes Urtheils enthalten.

B. Eine zweite Stufe umfaßt den kürzeren Zeitraum von der Mitte ohngefähr bis gegen den Schluß des vierzehnten Jahrhunderts. Erst auf ihr geht die entwickelte Technik mit einer bereits reicheren Kunstauffassung Hand in Hand. Theils in Prag, Schwaben und Franken, theils gelungner wiederum in Westphalen und Cöln. Denn auf dieser Stufe beginnt schon der obenberührte Unterschied bischöflicher und weltlicher Städte merklicher hervorzutreten. Doch, wie gesagt, den Letzteren nicht zum Vortheil. Sie stimmen mit jenen entwickelteren Schulen hauptsächlich nur in der Technik überein. Der Vorzug dieser neuen Behandlung der Temperafarbe besteht, wie man neuerdings annimmt, in einem leichteren Bindungsmittel, das, über die Byzantiner und Giotto hinaus, eine flüssigere Schmelzung und gesteigerte Kraft der Töne zuläßt.

1. Außer der cölnischen und westphälischen Schule ist in der 2ten Hälfte dieses Jahrhunderts besonders die kurze Blüthe von Wichtigkeit, welche durch die Meister Theodorich aus Prag, Kuntze und Nicolaus Wurmser aus Straßburg in der Hauptstadt Böhmens zur Zeit Kaiser Karls IV. schnell ins Leben gerufen wird. Die Wand- und Tafelgemälde im Schlosse Carlstein, in der St. Veitskirche auf dem Hradschin, in der Theinkirche, und wenige Bilder in der Wiener Belvederegallerie sind die wichtigsten Ueberreste. Theils Brustbilder und Figuren einzelner Heiligen, theils Darstellungen Gott Vaters, des englischen Grußes, der Heimsuchung, der Mutter mit dem Kinde, der Opferung der drei Könige, des Ecce Homo und der Kreuzigung, theils einige Tafeln, welche den Kaiser in seiner Andacht oder in sonstigen religiösen Acten abbilden. (Hirt, Kunstbemerk. auf einer Reise über Wittenberg ꝛc. 1830. p. 177—179; Kugler, Handb. der Gesch. der Mal. II. p. 30—32.) Doch entspringt hier die Kunst nicht aus dem Volksleben selbst, sondern aus der Munificenz des kunstliebenden Kaisers, der, erzogen am Hofe Carls des Schönen, zu einem gleich einsichtigen

Freunde der Baukunst und Malerei heranwuchs, und besonders deutsche Maler nach Prag zog, oder auch italienische, den Thomas von Mutina z. B., beschäftigte.

Sowohl die Werke des Theodorich als des Nicolaus geben noch wenig Ausbeute für eigentlichen Kunstgenuß. Ein Bestreben nach Wirkung durch großartigere Formen läßt sich nicht verkennen, aber die Gestalten bleiben roh, ohne Adel und Jugendfrische, und besonders Arme, Hände, Beine und Füße plump und schwerfällig. Dabei sind die Physiognomien in Charakter und Ausdruck oft leer, die blaugrauen, überall gleichgeformten Augen blicklos, die Nasen meist in ähnlicher Weise rundlich und dick, der Mund voll und groß. Nur wenige der gelungensten weiblichen Köpfe, der Maria z. B. in der Theinkirche zu Prag, nähern sich der jugendlichen Anmuth cölnischer Meister. Dagegen erinnert der Faltenwurf bisweilen an altchristliche Traditionen, und ist im Allgemeinen weder steif noch hart; doch nun auch häufig wieder bis zur Verblasenheit weich und unbestimmt. Der Hauptunterschied aber gegen die bisherigen Anfänge kommt, wie gesagt, durch die neue Farbenbehandlung hervor. Statt der schwarzen Umrisse und grellen Lichter wird ein gefügigeres Schmelzen sichtbar, in Localtönen kräftig und klar, in Abstufungen und Uebergängen leicht und fließend; doch ohne Tiefe und Wirkung der Schatten, so daß es an rundender Modellirung fehlt, und überhaupt ein Extrem nur mit dem andern vertauscht ist.

Auf den ähnlichen Ursprung deutet außerhalb Böhmens, ein Altarblatt zu Mühlhausen am Neckar, nahe bei Cannstadt, von einem in Schwaben ansäßigen Bürger, Reinhart, in die dortige St. Veitskirche gestiftet; glaublicher Weise in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts. Das Mittelbild, etwa drei Fuß breit und sieben hoch, stellt den h. Wenzel in Waffenschmuck mit Krone und Nimbus auf einem niedrigen Grashügel dar, der linke Flügel den h. Sigismund, der rechte den h. Vitus.

Alle drei Figuren sind bei weichem Ausdrucke plump in der

Form, aber nicht ohne Großartigkeit. Die äußeren Flügel zeigen zunächst über dem Ritter Reinhart, als Donatar, den Heiland mit Dornenkrone, Geißel und Ruthe, dann die Verkündigung und die Krönung der Jungfrau; endlich Christus am Kreuz, Maria und Johannes zu seinen Seiten. Auch diese Figuren sind sämmtlich in Körperform mager und kurz, von breitem Kopf und fleischigen Gesichtern mit gedrückten Stirnen und kleinen Augen. Die anschließenden Gewänder falten sich spärlich. Die Technik jedoch beweist Sorgfalt, und die Carnation ist voll Kraft. (Grüneisen. Kunstbl. 1840. No. 96. S. 404.)

Verschieden von diesem böhmischen Typus und durchweg national deutsch sind die wenigen anderen Malereien derselben Zeit, die sich sonst noch in Schwaben zerstreut finden. Am gründlichsten bis jetzt hat ihnen Grüneisen nachgeforscht und sie theils in seinem Büchlein über Ulm's mittelaltriges Kunstleben, theils in einem Sendschreiben an Kugler (Kunstbl. 1840. No. 96—98.) näher bezeichnet.

Dieser Schildrung zufolge gehören hieher vorerst in Ulm die Fresken auf den Bogennischen eines Gemachs in dem vormaligen Ehinger Hofe. Sie stellen an der Eingangsthür, am fleißigsten ausgeführt, sitzend einen Mann mit einem Hund und eine Frau mit einem Affen dar, in den anderen Nischen je zwei sitzende Männer, an den Fenstern Musicirende. Der Ausdruck ist nicht religiös, doch ernsthaft; die Zeichnung der besten Figuren in der Form voll und rund, die der übrigen magerer, doch in der Gewandung einfach und würdig, mit Anfängen eines schönen Schwunges der Linien und der natürlich bewegten Gestalten. Auch fehlt es der Färbung wohl ganz an Schatten, aber nicht an Frische des Tons; die Technik, wenn auch noch unvollkommen, bekundet eine vorgeschrittene Gewandtheit. (Ulm's Kunstleben im Mittelalter. Ulm 1840. S. 11—13.)

Außer diesen minder bedeutenden Ueberresten finden sich zu Mühlhausen in der obengenannten Kirche des heil. Vitus noch ein Altarschrein mit bemalten Flügeln, sowie größere und kleinere Wandgemälde schwäbischen Ursprungs und Charakters. Die

Flügel des Hochaltars enthalten verschiedenartige Scenen aus dem Leben des heiligen Veit. Innen die Taufe und Marter, außen die Heilung des kaiserlichen Sohnes und die Folter des Vitus und Modestus; in den Formen allerdings mager und unvollkommen und auch sonst nicht ohne vielfache Mängel, in einzelnen Köpfen der Heiligen aber voll Ausdruck und in der Gestalt des Kaisers „mit dem Gepräge der Kraft und Majestät." Auf der Hinterseite des Schreins ist Christus zu sehen, wie er seine Wunden zeigt. Die Umschrift bestätigt die Vermuthung, dieß Werk sei noch vor Ablauf des vierzehnten Jahrhunderts vollendet.

In Rücksicht auf die Wandmalereien will ich der Kürze wegen auf Grüneisen's Beschreibung selber verweisen. (Kunstbl. 1840. No. 96. S. 405—406.)

Für die fränkische Schule derselben Zeit weiß ich, da mir neue Forschungen für jetzt versagt sind, gleichfalls nur Kugler's Bemerkung zu wiederholen, (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. p. 30.), „die älteren Bilder der Nürnberger Schule hätten im Allgemeinen bereits eine gewisse Schärfe in der Formenbezeichnung, die sie von anderen gleichzeitigen Leistungen der deutschen Kunst zu unterscheiden scheine."

2. Der zweite reichere Kreis enthält den Fortgang der westphälischen, und nächsten Sieg der cölnischen Schule. Denn die erstere muß auch jetzt noch zurückstehn, und hat nur wenige Kunstwerke hinterlassen.

Passavant, dem ich aus Mangel eigner Anschauung folgen muß, führt deren nur drei an.

Erstens, aus dem Nonnenkloster Wormel im Bisthume Paderborn, gegenwärtig im Besitze des Herrn Oberregierungsraths Bartels, eine lange Tafel mit einer allegorisch mystischen Darstellung der reinen Jungfrau als Repräsentantin der christlichen Kirche. Im Mittelpunkte des salomonischen Tempels steht Maria mit dem Kinde. Daneben sind links die Verkündigung, rechts die Geburt; dem Tempel zunächst auf Stufen zwölf Löwen mit den Namen der Apostel und Worten des Credo, ihnen

zur Linken Virgil, zur Rechten Albumasar mit Stellen aus ihren Schriften, die auf Christi Geburt gedeutet werden; weiter zur Seite sodann auf Goldgrund in architectonischen Räumen je drei Heilige, und darunter in allegorischen Figuren Eigenschaften der Jungfrau, dem englischen Gruße entlehnt; unten endlich zu Maria's Füßen in einem Sarge ein weißgekleideter Mann, als „tuba gygantis" bezeichnet, an den Seiten Sybillen.

Die Gestalten, weniger als die älteren geschwungen, neigen meist etwas das Haupt; die weiblichen besonders mit breiter Stirn, schmal geschlitzten Augen, starker und länglicher, doch spitzer Nase, vollen Lippen und zartem Kinn. Von ihrem Ausdruck berichtet Passavant nichts. Die Temperabehandlung beschreibt er als flüssig und weich, ohne schwärzliche Umrisse, im Ton jedoch weniger tief und vollkommen als die Werke des Meister Wilhelm von Cöln. — Ein anderes Bild im Museum zu Münster diente in dem St. Walburgskloster zu Soest als Deckel eines Schränkchens. Es zeigt auf zwei schmalen Tafeln die h. Ottilia und Dorothea in anmuthsvollen schlanken Figuren, die an Fiesole erinnern. Das schöne Oval der Köpfe ist wie der Mund voll, die Nase fein, das Auge offen, doch mit etwas nach Außen herabgezogenen Winkeln; die Färbung nicht tief, obschon weich und gelungen.

In Bielefeld endlich soll sich noch ein Altarblatt vom Jahr 1400 vorfinden. (Kunstbl. Dec. 1841. No. 100. p. 413—15.)

Vielleicht lassen sich auf den verwandten Typus auch die Fresken zurückführen, welche ohnlängst, wenn zwar nur als geringe Ueberbleibsel, in der Ordenskirche des Marienburger Schlosses aus mehrfacher Uebertünchung und dickem Kalkbewurf zu Tage gefördert sind. Sie laufen fast durch die ganze Kirche über den Stühlen der Ritter bis gegen die Fenster hinauf, und scheinen theils einzelne Heilige, theils Christus, das Abendmahl und sonstige Situationen aus dem Leben des Heilands, unterbrochen von Engelsgestalten, dargestellt zu haben. Doch sind nur noch wenige Köpfe, Hände oder Gewandtheile sichtbar, dunkelbräunlich umrissen, die Physiognomieen wenig individuali-

sirt und nicht von lebendigem Fleischton, die Engel jedoch voll Lieblichkeit; die Hände roh, ohne Naturwahrheit; einige Gewänder von weichem Schwunge der Falten, und relativ feiner, heller Färbung, obschon von geringer Kraft der Schatten. Ich setze sie mit der westphälisch-cölnischen Schule in Verbindung, weil auch in Danzig fast alle Gemälde, welche auf das 14te Jahrhundert hinweisen, wenige rohere Arbeiten ausgenommen, entweder von cölnischen oder westphälischen Meistern herrühren. Eine heimische Schule gab es in Westpreußen in dieser frühen Epoche noch nicht. Auch italienischer Einfluß macht sich nicht sichtbar. Der Zeit ihrer Entstehung nach müssen jene Wandgemälde jedoch in die zweite Hälfte des 14ten Jahrhunderts fallen, da der Bau der Kirche selbst nicht vor 1340 vollendet ist. Die schlechte Erhaltung aber läßt keine nähere Merkzeichen erkennen.

Den höchsten Gipfel endlich dieses gesammten Kreises erreicht die cölnische Schule.

Mehr noch als in der westphälischen scheint in ihren Gemälden der Seelenausdruck hell und klar durch jede Gestalt hindurch und steigert alle Formen in milderem Schönheitssinne zu jener schon oben geschilderten Lieblichkeit.

Dennoch hat sich aus dem Ende des Jahrhunderts nur der Name des Meister Wilhelm erhalten, der in Herle bei Cöln geboren, bereits um das Jahr 1360 in Cöln anwesend, seit 1370 dauernd dort ansäßig ist. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 405.) Die Limburger Chronik preist ihn unter dem Jahre 1380 „als den besten Maler in allen teutschen Landen" und dieser Ruhm, der vorzüglichste seiner Zeit gewesen zu sein, ist noch in unseren Tagen gültig.

In seinen Gemälden zuerst kommt das in anmuthiger Weise zum Vorschein, was ich als Seelenplastik dieser Schule bezeichnet habe. Ebenso das Jugendreine, Sanfte und Stille, der Kindersinn des Gemüths, und dabei das halb unbefangen, halb absichtlich Zierliche. Gerade zur Zeit der unruhigsten städtischen Kämpfe muß in diesem Meister ein frommes, glückliches, zartes und dennoch männliches Herz geschlagen haben. Seine Gestal-

ten sind lang und schmächtig, die Mädchenköpfe höchst freundlich gerundet, die Nasen gerade und fein, der kleine Mund ist schwellend, das Kinn rund oder auch zart gespitzt, der Faltenwurf weich und fließend geschwungen, der lichte Farbenschmelz wunderbar reizend, der Gesichtsausdruck, die Stellung und Geberde selten verfehlt. Als Hauptwerke kann man ihm die heilige Veronica mit dem Schweißtuche, aus der Boisserée'schen Sammlung her wohlbekannt, die Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen im Museum zu Cöln, sowie das Jugendleben und die Passion Christi, ein Altarblatt in einer Capelle des Chors im Cölner Dom, und den gekreuzigten Heiland in der Castorkirche zu Coblenz beilegen. Passavant theilt ihm oder seinen Schülern neuerdings noch andere Bildchen und Holzschnitte zu. (Kunstbl. Nov. 1841. No. 88 u. 89.)

Was dagegen auch Meister Wilhelm noch vermissen läßt, ist theils die tiefer in sich concentrirte Seele des Ausdrucks, die festere Individualität der Charaktere und die vielseitigere Naturbeobachtung, theils jene durchgreifende Hoheit, welche, dem näheren Hereintreten in die menschliche Wirklichkeit und äußere Umgebung zum Trotz, sich dennoch erhält.

C. Diese Vorzüge zu den bisher schon ausgebildeten hinzu erworben und den hiefür nöthigen Fortschritt in der Technik gethan zu haben, bezeichnet das Hauptverdienst einer dritten Stufe, die sich bis gegen die Mitte des 15ten Jahrhunderts erstreckt.

1. Unter den cölnischen Malern dieses Zeitraums ragt vor allem der große Meister Stephan hervor. Sein Name ist erst seit Kurzem dadurch näher beglaubigt, daß man eine Notiz des Albrecht Dürer auf das Dombild zu Cöln bezogen hat. (Kunstbl. v. 27sten Jan. 1823.) Dürer schreibt nehmlich in seinem bekannten Tagebuche: „Item hab 2 weiß pf. von der Taffel aufzusperren geben, die Meister Steffan zu Cöln gemacht." Daß hierunter wirklich das Dombild müsse verstanden werden, sucht Passavant durch eine Anekdote zu erweisen, die Mathias Quaden von Kinkelbach in seiner „Teutscher Nation Herr-

lichkeit", Cöln 1609. p. 429. erzählt. Als Dürer, sagt Kinkelbach, beim Hinabziehn durch eine gewaltige, namhafte Stadt gekommen, welche diesmal nicht zu nennen stehe, sei ihm von den Herrn, „vielleicht mehr aus Hofirung vor Maximiliano, denn aus Liebe zur Kunst," eine ausbündig schöne Tafel gezeigt, und als Dürer vor Verwundrung fast sprachlos geworden, hätten die Herrn, um heimlich auf das ärmliche Leben zu sticheln, das die armen Phantasten von Künstlern führen müßten, hinzugefügt: dieser Mann sei zu Cöln im Spital gestorben; worauf ihnen Dürer denn eine Zurechtweisung nicht schuldig geblieben. — Da nun das Dombild früher auf dem Altar der Rathskapelle stand, so wurde dorthin Dürer wahrscheinlich von den „Herrn" des Rathes selber geführt, die sich ihm wenigstens äußerlich dienstfertig zeigen wollten. (Passavant, Kunstreise durch Engl. u. Engl. p. 412.) Kinkelbach aber möchte sichtlich den „Herrn" ihres Mangels an Kunstliebe wegen einen tüchtigen Schlag versetzen, heimlich jedoch, wie sie's dem Dürer gethan, deshalb verschweigt er scherzhaft den Namen der Stadt. Die Richtigkeit seiner Erzählung bestätigt vielleicht der Umstand, daß Dürer nicht beim „Hinabziehn," sondern bei der Hinauffahrt von Achen und Löwen her, und zwar in den letzten Tagen des October oder Anfang Novembers 1520, für seine 2 Weißpfennige sich die Tafel des Meister Steffan aufsperren ließ. (Reliquien v. Albrecht Dürer, Nürnberg 1828. p. 102—3.) Der früheren unentgeltlichen Besichtigung erwähnt das Rechnungstagebuch nicht. In welchem Ansehen aber das Dombild noch im 16ten Jahrhundert bei den Cölnern selber gestanden, erhellt aus dem durch Heinrich von Ach 1574 gedruckten Städtebuch, in welchem es (p. 39.) von dieser kunstreich gemalten Altartafel heißt, „daß auch die hocherfarnsten Maler sie nit genugsam loben, und sich an deren mit hohestem Verwundern ersettigen kennten."

Von Meister Stephan nun sind mehrere Werke vorhanden.

Das früheste, ehemals in der Benedictiner-Abtei zu Heisterbach bei Bonn, jetzt noch in Bruchstücken übrig, die aus der

Boisserée'schen Sammlung nach München gekommen sind, bekunden ihn noch, wie einige andre Bilder in Cöln und München, als einen Schüler des Meister Wilhelm. (Kunstreise durch Engl. u. Belg. p. 413. Kugler Gesch. d. Mal. II. 36.)

Bald aber übertrifft er auch diesen durch genaueres Studium der Proportionen, Geberden und Züge, durch reichres und tiefres Colorit, durch lebendigern Ausdruck mannichfaltiger Charakter-Zustände und Affecte, und bildet nun durch sein berühmtes Dombild den Gipfel der gesammten cölnischen Schule.

Die äußeren Flügel dieses Meisterwerks stellen den Gruß des Engels dar. In ihrem kirchlich geschmückten Gemach, vor dem Betpulte knieend, das Auge halb niedergesenkt, die Hand wie im glücklichen Staunen erhoben — welch liebreizende Maria! Mehr aus heiligem Wachs geformt, als aus Fleisch und Blut, doch von so reiner Seele, daß Athem und Leben fast allzu irdisch erscheinen könnten.

Keine Pracht der Farbe ist hier irgend verschwendet. Thun sich aber die Flügel auf, so ist es, als ob ein Blick in den farbenbeseligenden Himmel sich öffnete. Und wir bleiben doch ganz auf Erden, im Mittelalter, in Cöln. Das Gelbgrün der Kräuter, des Rasenteppichs im Vorgrund wie morgenfrisch, die Schlüsselblumen und Veilchen wie liebevoll ausgeführt! Wie saftreich das grüne Gewand des alten Königs, wie sanft das Roth des jüngeren, wie blauweißlich schimmernd und violett der Rock des vortretenden Kriegers, wie tief das Blau in Maria's Mantel, und auf dem bräunlichen Goldgrund wieder so licht der meergrüne silberne Teppich! Dann wieder links die goldene Rüstung des Heiligen, neben dem gedämpfteren Stahl seiner Krieger, und rechts gegenüber die Schaar der Jungfraun, nicht bunt, nicht eintönig! Ueberall Klarheit und Licht, doch Schattentiefe genug, um Alles zu sondern, und schon ein zartes Spiel der Nüancen, um Schmelz und Vereinigung geltend zu machen.

Was es für seine Mitbürger in dem Stiftsdom und den übrigen Kirchen Heiliges giebt, hat der Meister zu einem Gemälde versammelt.

Im Mittelbilde herrscht eine fast morgenländische Pracht, und doch ist alles milde und fromm. Die Fahnen flattern so lustig, die Engel fliegen so lerchenleicht, daß es scheint, als müßten die Knieenden sich erheben, die Stehenden sich bewegen, und doch sind Alle so stumm und still; von Andacht gefesselt wenige, die meisten voll ruhigen Friedens, am Ziel der Reise glücklich und froh, in dem großen einzigen Augenblick aber noch über alle Erwartung hinaus überrascht, wie über ein Wunder des Glücks.

Maria, auf ihrem Kaiserstuhl thronend, obschon gegen den Hintergrund gerückt, bleibt der unverkennbare Mittelpunkt. Demüthig vor Gott sitzt sie da, und dennoch so groß in Form, Stellung, Gewandung, und dabei so mild in Zügen, so lieblich warm in Fleischton und Seelenhauch, solch anmuthige cölnische Jungfrau, und beides so widerspruchslos, wie nur die erste Unschuld es finden und bilden kann. Gleich ihr hat das Kind etwas Hohes und Herrschendes und ist dabei ganz ein Kind. Zur Rechten und Linken knieen die Könige: der Greis vor der Jungfrau wie in endlich erfüllter Hoffnung der Andacht hingegossen; der Andere, aufgerichtet, weiht ihr den hohen Pokal, männlich schön und jung, durch ihren Anblick für immer erhellt; hinter ihm, in liebender Ehrfurcht vorwärts geneigt, von feinerm Gemüth, steht der jugendlich schlanke Mohrenfürst, den Goldbecher in der Rechten; die Linke aufs Herz gelegt, dringt er nicht weiter vor; sein rechter Arm nur beim Nahen hat leise den Teppich umgeschlagen. — Im Halbkreis umher reihn sich je drei des Gefolges. Gegen den Vorgrund links mit seltsam kleinen Füßen, kriegerisch angethan, ein Fahnenträger; ihm gegenüber ein jugendlich vorlauter Kämpe, das Schlachtschwerdt mit langem Griff in der Hand, als gält es hier ritterlich aufzutreten, doch mit so liebem offenen Antlitz, so zuversichtlich vor Gott, und zugleich von so sanftem Staunen zurückgehalten, daß man nun kaum mehr betrachten mag, ob die Uebrigen neugierig, fragend, lächelnd, ernst oder gleichgültig dreinschaun. Zur Ausfüllung endlich des Halbkreises tauchen aus dem Gefolge noch

rechts und links einzelne Köpfe und Mützen hervor. So ist das Ganze nirgend überfüllt, nirgend leer, symmetrisch und doch lebendig, die Hauptgruppe durchweg hervorstechend, und dabei nichts beiläufig und unbedeutend.

Je lichter im Hauptbilde die Gestalten auseinander treten, desto gedrängter schaaren sie sich auf beiden Flügeln; rechts die Jungfraun von der Ursula, den Pfeil in Händen, geleitet, links die Krieger von Gereon, in Rüstung und sammetnem Waffenrock.

Gesenkten Blickes schreitet Ursula sinnend vorwärts. Eine Königstochter und Himmelsbraut, in Gestalt und Antlitz die Liebeserinnrung der Marter nur gleich einem leisen Schmerzenshauch. Des Bräutigams ihr zur Linken gedenkt sie nicht; in zärtlicher Knabenblüthe ist er auch mehr ein Seelengespiele der Kindheit als ein schützender Lebensgefährte. Ihm am meisten ähneln die übrigen Jungfraun. Weiße Rosen, Perlen, Geschmeide im Haar, in verschiedenster Stellung der Köpfe, lächeln die Einen, Andere denken schon schmerzlicher nach, doch alle ziehen mit stummer Erwartung heran, als ging' es zum Brautaltar. Sie würden den irdischen Bräutigam eben so unschuldig lieben, als das Kind, zu dessen Verehrung sie Ursula führt.

Der ritterliche Gereon, nicht gewaltig in Körperkraft und Heldenschaft, aber ernst und fromm von Gemüth, steht baarhaupt da, in dem mannhaften Angesicht den Nachklang jugendlicher Schönheit; breiter, gedrungener sind die übrigen Krieger; zusammengehaltene redliche Charaktere, die etwas durchgemacht im Leben. Die Last des Irdischen ruht schon auf ihrer Seele. Aber in männlicher Fassung treten sie herzu, nicht wie zum Fest, nicht wie zur Schlacht. Zu den Heiligen drei Königen wallen sie, wie zum Hoflager des Kaisers, der ritterliche Thaten gnädig belohnen würde. —

In einem dritten Altarblatte, wenn es ihm darf zugetheilt werden, thut Meister Stephan in Rücksicht auf Individualisirung noch einen Schritt vorwärts. Die religiöse Hoheit aber kann er nun nicht mehr geltend machen. Dafür reicht die Kraft der

cölnischen Schule noch nicht aus. Sie büßt nach dieser Richtung ein, was sie nach der andren gewinnt. Ich meine die Mitteltafel des Weltgerichts in dem städtischen Museum zu Cöln.

Im oberen Theile Christus als Weltrichter; der Form und Stellung nach im herkömmlichen Typus auf Goldgrund, von Engeln umflogen; rechts zur Seite Maria, links Johannes. Alle drei, obschon in Größe und Bedeutung die Hauptfiguren, dennoch weniger gelungen, ausdruckloser und leerer als die übrigen. Besonders die Unterarme und Waden außer Verhältniß dick, die Füße zu groß, Knöchel und Handgelenke mager und dürr. Ein Mangel, der auch im Dombilde nicht ganz vermieden ist.

Darunter im Mittelgrunde rechts ein weißes Thor als Eingang des Paradieses, zu welchem die Seliggesprochnen in dichter Schaar langsam hineindringen; individuell in Zügen und Charakter, doch nicht von der lieblichen Frische und Unschuld mehr, die in den eilftausend Jungfraun entzückt. Auf der anderen Seite der Höllenthurm; dazwischen Verdammte, von Teufeln an ringshergezogener Kette geführt. Im Vorgrund theils die Letzten der Schaar, die ins Himmelsthor einzieht, theils Auferstehende, deren sich Teufel bemächtigen. Unter den Sündern sind hauptsächlich Cardinäle und Päbste, unter den Lastern Völlerei, Habsucht und Wollust hervorgehoben; die Grade der Furcht, Hoffnung, Verzweiflung richtig und genau bezeichnet. Die Martern erscheinen mehr als innere, selten als leibliche Qual; überhaupt thut sich im Diabolischen keine Phantasie kund, die das Schreckliche liebt, sondern eine Milde, die im Widerwärtigen selbst noch Sanftheit und Maaß bewahrt. — Die ganze Composition ist bei der Fülle kleiner, spannelanger Figuren höchst einfach, doch nicht ohne Leben. Die Haufen, hier eng zusammengeschichtet, sind dort zu abgeschlossenen Gruppen und Situationen gesondert, für die Zeit und Schule von bewundrungswürdiger Freiheit und Kühnheit der Bewegungen; die nackten Körper namentlich mit einer Kenntniß der Formen behandelt, welche über die eyckische Anschauung hinausgeht, und

in einer Wahrheit des Fleischtons, der an die Vorzüge dieser Schule heranreicht. Doch bleibt daneben weder jene conventionellere Carnation aus, die in einigen Köpfen auf der Tafel der Ursula vorkommt, noch der braunröthliche Fleischton, der bei den cölnischen Meistern beliebt ist.

Die inneren Flügel, jetzt dem Städel'schen Institut zugehörig, stellen in zwölf Abtheilungen das Martyrthum der Apostel dar und deuten, in den leidenschaftlich bewegten Figuren übertrieben und absichtslos verzerrt, schon auf den vorbereitenden Uebergang in die spätre Epoche der cölnischen Schule. Die Heiligen auf den Außenseiten bewahren in ruhiger Stellung die gewohnte Milde und Würde. Sie sind mit der Boisserée'schen Gallerie nach München gekommen.

Von Werken der Nachahmer und Schüler des Meister Stephan giebt es in Kirchen und in dem Museum zu Cöln gleichfalls noch eine ziemlich bedeutende Anzahl. Auch die Berliner Sammlung besitzt deren zwei. (Abth. III. Classe 3. No. 161—62.) Die Darstellung im Tempel vom Jahre 1447, in der Gallerie zu Darmstadt, trägt mehr den Schulcharakter des Meister Wilhelm.

Einen ähnlichen, wenn auch nicht gleich großen Fortschritt macht die westphälische Schule desselben Zeitraums. Doch hat sich nur eine geringe Anzahl bekannter Gemälde erhalten. Die wichtigsten sind durch Herrn E. Becker (Museum, Blätter für bildende Kunst, Jahrgang 1835, No. 47.), und durch Kugler (Gesch. d. Mal. II. p. 39 u. 40) und Passavant (Kunstblatt, Dec. 1841. No. 100.) näher beschrieben. Da ich sie nicht selber gesehn, muß ich mich diesen Führern anschließen.

Sämmtliche Bilder, als vorzüglichste ohngefähr sechs, theils in der Sammlung zu München, theils in den Kirchen zu Osnabrück, Dortmund und Soest, fallen in den Anfang oder die Mitte des 15ten Jahrhunderts. Sie stellen entweder Maria mit dem Kinde, Apostel und Heilige zur Seite, die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Hirten, und die Krönung der Jungfrau, oder die Kreuzigung auf Goldgrund in Tempera dar;

im Ausdruck der Frauen lieblich, in den Charakteren der Männer ernster, im Faltenwurf in größeren Massen gehalten, einfach und sanft geschwungen, in den Bewegungen meistentheils wahr, im Colorit bei kräftiger Carnation freudig und hell, und in der allgemeinen Auffassung am häufigsten dem Styl Meister Wilhelm's verwandt.

Der gleiche Grundtypus endlich hat sich auch, scheint es, in dieser Epoche wiederum bis nach Westpreußen hingezogen. Mehrere Tafeln in der Pfarrkirche zu Danzig aus dem Ende des vierzehnten und Anfang des funfzehnten Jahrhunderts sind theils cölnischen, theils vielleicht westphälischen Ursprungs, ohne jedoch von Meistern ersten Rangs herzurühren. Auch in anderen Städten haben sich ähnliche Kunstwerke erhalten. Die zum Theil glücklich hergestellten Wandmalereien z. B. in der Liebfrauenkirche zu Halberstadt, besonders der zartempfundene Tod der Maria, gehören wahrscheinlich dieser Epoche an. (Kugler, Handb. d. Kunstgeschichte p. 597.)

2. Auf der anderen Seite regt sich in Oberdeutschland gleichfalls ein mannichfacheres Kunsttreiben, das nun schon jenem volleren Gelingen entgegenführt, in welchem sich von der Mitte des 15ten Jahrhunderts ab die Schwaben und Franken den gleichzeitigen Meistern am Rhein und in Westphalen dreist dürfen zur Seite stellen.

An Namen zu ihrer Zeit bekannter Maler ist in Schwaben schon am Ende des 14ten Jahrhunderts eher ein Ueberfluß als ein Mangel. Jäger führt allein aus der Stadt Ulm deren mehrere an. (Schwäbisches Städtewesen. Erster Band. 1831. p. 582—83.) So erwähnt z. B. eine Urkunde von 1370 des Malers B. Wuruß; Rudolf Schaggan lebte um 1385; Hans Beham 1399. Mehr noch vergrößert die Zahl sich im Beginn des 15ten Jahrhunderts und läßt sich nun auch zum Theil mit noch vorhandnen Gemälden in Zusammenhang setzen. Für die nähere Angabe jedoch, da ich keines der Bilder gesehn, muß ich wieder Grüneisen zum neusten Gewährsmann wählen.

Dem älteren strengen Typus schließen sich noch die Wandgemälde in der Kirche des Cistercienser Klosters zu Maulbronn an; ein heiliger Christoph, eine Anbetung der Könige und eine Marienbild mit dem Stifter; in Rücksicht auf Farbe verblichen, durch Ernst und Ansehnlichkeit der Gestalten aber noch immer von Wirkung. (Kunstbl. 1840. No. 96. p. 407.) Die wohlerhaltene Inschrift giebt die Jahreszahl 1424, und nennt als Maler den Meister Ulrich, dessen auch sonst schon in einer Urkunde von 1399 Erwähnung geschieht. (Jäger, Schwäb. Städtewesen. p. 583.)

Eine bereits vorschreitende Entwicklung beweisen die Flügelbilder des Altarschreins vom Jahr 1431 in der südwestlichen Ecke des Schiffs zu Tiefenbronn, an der Grenze des Schwarzwaldes. Der Schrein selbst steht inmitten einer größeren Tafel, deren Spitzbogenform oben und zu beiden Seiten noch je ein Feld zur Bemalung übrig ließ. Der Ausdruck, die Formen, die Technik sämmtlicher auf Goldgrund gemalter Tafeln haben ein gesundes und warmes Colorit, sowie bei regsamrer Lebendigkeit das Gepräge von Anmuth und Frömmigkeit, das auch im späteren Verlauf des Jahrhunderts bei veränderter Richtung ein Grundzug der schwäbischen Schule bleibt. Als Urheber nennt eine Aufschrift den Meister Lucas Moser von Wil; nicht zu verwechseln mit dem gleichzeitigen Nicolaus von Wyl, einem Schweizer, den Aeneas Silvius um 1449 als Maler seiner Zeit hervorhebt.

In Urkunden kommt außer diesen Namen noch ein Meister Martin vor, der in Ulm wahrscheinlich ein jüngstes Gericht ausführte, und 1434 für die bevorstehende Anwesenheit Kaiser Sigmund's einen Thronhimmel mit Vergoldungen malte. Ferner Hans und Peter Acker, sowie Hans Degeler, alle drei zwischen 1430—43. (Jäger l. c. p. 584.)

Vielleicht stammt aus derselben Zeit auch ein Bildniß im Gewölbeschluß der noch erhaltenen Capelle des vormaligen Dominikanerklosters in Ulm, das man als Portrait des Mönches Amandus Suso bezeichnet, jenes frommen Dichters, der unter

leiblicher Marter und Pein, mit warmer Begeistrung in keuschen zärtlichen Worten seine Preis- und Liebeslieder zu Ehren der Jungfrau und des Christkindes sang; Lieder, die hier, wie in den Niederlanden, auch die bildende Kunst zu immer erneuter Verherrlichung der gnadenreichen Mutter anfeuerten. (Weyermann, Nachrichten v. Gelehrten u. Künstl. a. Ulm. 1798. p. 500.; Ulm's Kunstleben im Mittelalter p. 14.)

Für andere Theile von Oberdeutschland sind noch die Wandgemälde im Dome zu Frankfurth aus dem Jahre 1427 anzuführen. Sie zeigen auf acht und zwanzig kleineren Abtheilungen die Geschichte des h. Bartholomäus, und zu den Seiten des Altars auf zwei größeren Bildern eine Scene aus der Offenbarung, und Christus als Gärtner; in der Empfindung ziemlich roh, in den Formen gedrungen, doch in einzelnen Gestalten nicht ohne Bedeutsamkeit. (Kugler, Gesch. d. Mal. II. p. 42—43 Handb. d. Kunstg. p. 597.)

Welche Fortschritte um die gleiche Zeit die Malerei in Franken gegen ihre bisherige Ausbildung macht, weiß ich nicht zu bestimmen.

Ueberhaupt habe ich die vorstehenden, theils eignen, theils fremden Forschungen und Schilderungen weniger des nur erst spärlichen Lichtes wegen mitgetheilt, welches sie über die Geschichte dieser früheren Epoche verbreiten, als vielmehr um des Beweises willen, daß die bisherige Kenntniß und Auffassung, die meinige mit eingeschlossen, noch einer ganz anderen Breite, Genauigkeit und Tiefe bedarf, um ein irgend genügendes Resultat liefern zu können.

Fünf und zwanzigste Vorlesung.

III. In ihrem eigenen Kreise für sich betrachtet kann die deutsche Malerei dieses gesammten Abschnittes, als erste Stufe befriedigen.

Dessenohngeachtet darf sie nur den Werth eines glücklichen Ausgangspunktes in Anspruch nehmen. Die Formen, die sie findet, sind häufig zwar für den Zweck ihres Ausdrucks individuell genug, doch für tieferdringende Aufgaben weder zu echt malerischer Particularität durchgeführt, noch dem Gemüth und Charakter nach innerlich genug concentrirt. Außerdem fallen, soll auch das Gebiet religiöser Stoffe nicht verlassen werden, als äußeres Local noch die freie Natur, die städtischen Gassen, die Wölbungen der Kirchen, die Palläste und Zimmer fort.

Alle diese Punkte lassen sich auf dasselbe Prinzip zurückführen. Die naive Einigung des Menschlichen und Göttlichen gelingt selbst den vorzüglichsten Malern nur so lange mit ganzem Erfolg, als sie in der That die Individuen in voller religiöser und weltlicher Unschuld auffassen. Beginnen sie die einzelnen Charaktere in verstärktem Grade zu particularisiren und reichhaltig auszufüllen, dann kann weder die bisherige Art der Conception noch die ihr entsprechende Technik zureichen. Auf dem halben Wege aber darf die Malerei unserer Periode am wenigsten stehn bleiben. Sie muß die Situationen und Begebnisse ungeschmälert zur äußren Erscheinung bringen, und selbst

für religiöse Stoffe sich Charaktere und Gestalten erfinden, in welchen nicht nur das Leben in Gott, sondern in gleichem Maaße ein schlechthin individueller Charakter und ein davon getrenntes irdisches Dasein erkennbar wird. Die wahrhaft wirksame Religion umschlingt erst in dieser Scheidung Kirche, Bürgerthum und Häuslichkeit. Je vielseitiger dann aber der Glaube und Gottesdienst in alle sonstige Kreise nicht von Außen her, sondern nach Innen hineingreift, um so gründlicher wird auch in der Kunst die Forderung wach, Christus, die Apostel, die Heiligen und alle Scenen ihrer Lebensgeschichte in derselben Durchdringung, das heißt, in Individuen aufzufassen, die ebenso stadtbürgerlich und häuslich oder fürstlich und kriegerisch als religiös und kirchlich erscheinen. Befriedigend ist dieß für jedes Volk nur in den eignen nationalen Gestalten möglich, in welchen sich Beides begegnet, die ausgebildete Weltlichkeit und strenge Religiosität.

Solch eine Anschauung kann nicht mehr aus jenem unbefangenen Einklang hervorgehn. Der weiter ausgebildete kirchliche und weltliche Sinn zieht immer schärfer die Grenzlinie zwischen dem was Gottes, und dem was der Erde ist, und sieht das Irdische nur insofern als gut und berechtigt an, als es vor Gott sich gedemüthigt und kirchlich geweiht hat. Wenn nun der religiöse Inhalt sich jetzt in zugleich menschlich individuellen und weltlich vollen Charakteren darstellen soll, so müssen diese einerseits zwar in reicher Weltbreite dastehn, andererseits aber gleich der äußeren Natur, je particulärer und irdisch ausgeprägter sie in Form und Ausdruck erscheinen, um so mehr im Innern den heiligenden Act tiefer Andacht vollziehn.

In einem verwandten Gebiete der Kunst zeigt die Architectur den ähnlichen Uebergang schon Jahrhunderte früher, weil sie zu dem gleichen Gedeihn keiner so ausgebildeten Wirklichkeit bedarf, als die Malerei.

Der gewölbte Basilikenstyl, wie ihn Kugler bezeichnet, (Handb. d. Kunstg. p. 422.) schreitet in organischer Gliedrung zwar über die altchristlichen Basiliken hinaus, er liebt aber noch das

Schwere und Undurchbrochne, und statt des Emporziehns in Dimensionen das relativ Breitre, Gedrungene, und in Ornamenten die römischen Formen, oder jene bunte Phantastik, welche Menschen- und Thiergestalten abentheuerlich mit seltsamem Blätterwerk bald roher bald sinnvoller durcheinander schlingt. In Bogen und Wölbungen wird vor allem der Halbkreis zur Grundform. Diese Bauart entspricht in ihrer Sphäre dem Standpunkt, auf dem wir bisher die deutschen Malerschulen sich haben entwickeln sehn. Die Rundbogenform drückt, in ihrem unbefangenen Verbinden und Einschließen, in diesem Hinwölben ohne Gegensatz und sich zuspitzende Erhebung, architectonisch jene unmittelbare Einheit von Weltsinn und religiösem Gehalt am einfachsten aus. Liegt aber dem Inhalt nach in dieser ungetrennten Verknüpfung zugleich ein Mangel an Entwicklung in in beiden Seiten, im Weltlichen und Kirchlichen, so stellt sich dieß Unentfaltete wiederum in den Bauwerken an der noch unvollständigen Organisirung dar, die das traditionell Ueberkommne nicht schon durchweg neu aus sich selbst umformen kann, und bei dem Mangel an Theilung und individualisirender Charakteristik das Unzerstückte und Massigte, die kleinen weit von einander stehenden Fenster, die relativ niedrigen Säulen, Pfeiler und Thüren vorzieht. Die Formen sind deutlich, ihr Ausdruck offen und klar, aber das Einzelne und Besondre verschwindet noch, unbedeutend hervorgehoben, gegen das Ganze.

Je reicher nun aber das Leben in Städten und Klöstern wird, je mehr auch löst sich die nächste Einigung. Kirche und Weltlichkeit, und in Beiden das Individuelle und Allgemeine, scheiden sich, um für sich zu festerer Ausbildung, und in ihrem Gegenüber zugleich zu vollerer Versöhnung zu kommen. Denn gerade dieß wechselseitige Trennen führt zu dem tiefren Bewußtsein, daß dennoch Gott und seine Kirche die wahre innere Macht über alles Irdische sei, und ebenso in geistlichen und weltlichen Sphären das gesetzlich durchgreifende die Macht über jede Besonderung und individuelle Vereinzlung. Dann wird es der höchste Beruf der Sitte und Frömmigkeit, sich aus eigenem Sinn

und Gemüth zu beugen, voll Ehrfurcht und gutem Willen, ohne Zwang, mit dem Ernst freier Andacht. Denn die Hingabe allein ertheilt die Gewißheit, nun erst, nachdem die Ehre gegeben, dem sie gebührt, stehe jeder selbstständig aufrecht, und sei erst, nachdem er sich eingeordnet, wahrhaft befestigt.

Dieser Sinn ist es, welchen der sogenannte germanische Baustyl des 13ten und 14ten Jahrhunderts architektonisch ausspricht. In colossalen, gehäuften Massen überbietet er den frühren bei weitem, aber er lichtet, zertheilt und gestaltet sie zu reicher und doch einfacher Gliedrung. Dem Einzelnen erlaubt er ein unbestrittenes Recht nur als einverleibt, und nun erst frei, so daß alles sich sondert, doch auch ineinandergreift, sich stützt und hebt, und in wechselseitiger Verzweigung sich Beistand leistet zur Festigkeit und lebendigen Schönheit des Ganzen. Alles wächst vielgegliedert und Eins aus dem Naturboden empor, wie die Rangfolge und Stufenleiter im Clerus, im Feudalsystem und in den Corporationen der Städte die Freiheit und der Zusammenhang; prachtvoll aber gediegen, in weltlicher Grazie der Bildung, aber in tiefem Ernst. Denn dieser Einklang ist nur durch Opfrung erreichbar. Wie deshalb die Andacht das irdische Herz brechen macht, so zerbricht auch dieser Baustyl an Fenstern, Thüren, Gewölben den unbefangenen Rundbogen, und wie das Gebet alle weltliche Herrlichkeit und Noth zum Throne Gottes und seiner Mutter und Heiligen emporträgt, so läßt auch er die schlanken Pfeiler, die Mauern, Giebel und Thürme, malerischer oft als architektonisch, hoch und immer höher hinaufziehn, und wölbt und spitzt sie in frommer Demuth. Unter solchen Wölbungen aber wird das Weltreich wieder gesegnet und frei. Denn Gott will nur die Heiligung, nicht die Entsagung von allem durch ihn Berechtigten. —

Zu der eben geschilderten Auffassung sind in der Malerei die deutschen Meister nicht aus eigenen Kräften vorwärts gedrungen. Sie hatten das Ihrige vorerst redlich vollbracht. Das neue Bedürfniß fordert neue Organe, und findet sie in der flandrischen Schule der Gebrüder van Eyck.

Jetzt zum erstenmal, nicht wie mit einem Zauberschlage, doch gerade im Beginn durch nie wiedergekehrte Treue stehen Kirchen und Thore, Zimmer mit häuslichem Geräth, Wiesengründe mit Quellen und Strömen, Wälder, Felsengebirge und ferne Gletscher in voller Wirklichkeit da. Für die Pracht der heimischen und fremden Trachten, für seltene Pelzarten, Metalle, Perlen, Gold- und Silberbrocat, für Haar- und Hautfarbe zeigt sich eine Schärfe des Blicks und für die Darstellung eine Meisterschaft, die zur höchsten Bewundrung hinreißen muß. Dasselbe gilt für die Charaktere, für Könige und Kaiser, Priester und Laien, Männer und Frauen. Wie die Landschaften und Straßen, hat sie der Meister mit eigenen Augen gesehn. Vollständiger als durch jedes andere Denkmal befinden wir uns mitten in den Zuständen der flandrischen Städte.

Dennoch ist dieser Reichthum der Formen und Charaktere nur erst die Außenseite. Das Innre, das sich hindurch ergießt, giebt ihnen die unergründliche Tiefe. Jede Hand ruht, keine Kraft wagt sich zu regen; tief nur schaut jeder in's eigene Herz, wo der lebendig wird, der Herzen und Nieren prüft. Und doch führt dieß Versinken nicht den Ausdruck harter Büßung und Reue herbei. Die Bürger, die Krieger, die Jungfraun, die vor uns stehn, sind wie in der Kirche fromm, so auch im Weltleben tugendreich; sie suchen nichts als die Heiligung ihres Wandels, die doppelt nothwendig wird bei selbstständiger Kraft und der Sorge um die Güter dieser Welt.

Solche Auffassungsweise, mehr als die bisherige noch, setzt ein Local voraus, in welchem das städtische Leben durch die Gunst des nahen Meers und verbindender Ströme, durch Erfindungsgabe und Betriebsamkeit zu einem Flor emporreift, dessen Blüthezeit den höchsten Glanzpunkten des Mittelalters zugehört.

Doch Webstühle, Werkstätten, Krämerbauden und Schifffahrt bringen zwar einen Schatz von Gegenständen zum Vorschein, an denen das Malerauge sich ergötzen und üben kann, für sich selber jedoch zerstückeln sie nur, beschränken und fesseln,

statt zu sammeln und zu befrein. Sie dürfen theils nur den breiteren Boden, theils nur den äußeren Stoff für einen tiefren Gemeinsinn liefern, der sich in einem kernigen Menschenschlag muthig entwickelt. Keines dieser Elemente fehlt in Westphalen und Cöln. Zu dem durchgängigen Gefühl weltlicher Unabhängigkeit im Weltlichen überhaupt gelangt hier dessenohngeachtet die Freiheitsliebe der Bürger noch nicht. Sie erstarkt nur da, wo das Regiment nicht in Händen der Kirche, sondern von Hause aus weltlichen Ursprungs ist. Die eyckische Schule konnte in keiner bischöflichen Stadt gedeihen. Denn wo die Geistlichkeit von früh ab den Hauptraum vorweg nimmt, überall sichtbar wird, überall eingreift, vermag der Gewerbfleiß und die eigene Thätigkeit in Haus und Hof, Frieden und Krieg sich nicht unvermischt zu befestigen, und auszubilden. Die eingeborne Liebe aber für diese Gebiete künstlerisch in ihren Charakteren darzustellen macht gerade den Fortschritt der jetzigen Meister. — Sodann sahn wir, sollen sie nicht mehr jene unbefangene Religiosität ausdrücken. Sie haben einen weiteren Anlauf zu nehmen. Wie der particuläre Charakter, sei er Rathsherr, Graf, Gewerksmann oder Kaufherr, sich innerlich beugt vor Gott, und nun auch wohl eine Rolle übernehmen darf in Darstellung heiliger Geschichten, diese tiefere Weihe der ganzen Natur und Menschheit soll jetzt der Inhalt und Gegenstand werden. Hiefür noch mehr wird es erforderlich, daß sich das weltliche Leben selbstständig erhält und entwickelt. Denn ohne Absondrung ist kein Wiedervereinigen denkbar, und wer mit erschütternder Ehrfurcht die Vorstufen des Altars betreten soll, muß weit außerhalb seinen Wohnsitz haben, und andre Geschäfte treiben, als das Raufaß schwingen und die Messe lesen.

Erst für diese städtische und politische Unabhängigkeit endlich ist dann die geistliche Macht keine äußere Herrschaft. Der Kirchgang wird mehr und mehr die innere Sache der ganzen Seele.

Nach dieser Seite reicht auch die städtische Freiheit und der nationale Patriotismus nicht vollständig aus; beide müssen

im wirklichen Volksleben schon mit einem durchweg gediegnen religiösen Sinn aufs engste zusammengehn.

Diese Forderungen finden sich seit dem Ende des vierzehnten Jahrhunderts, bis gegen den Schluß des fünfzehnten, mehr als in Westphalen, am Rhein und in Oberdeutschland, in den flandrischen Städten, vornehmlich in Gent und Brügge, erfüllt. Dort deshalb haben wir die Entwicklung der neuen Malerschule von jetzt an aufzusuchen. —

Seit dem fünften bis zum neunten Jahrhundert unter fränkischer Herrschaft, kommt Flandern bekanntlich bei der Theilung des Reichs an Carl den Kahlen, der seinen Tochtermann Balduin den Eisernen 864 mit dieser Grafschaft belehnt. Die vorbereitende Epoche nun, welche nothwendig war, um Brügge und Gent zum günstigsten Local heranwachsen zu lassen, reicht bis zur Regierungsepoche der burgundischen Herzoge.

Sogleich die Entstehungsart der größeren Ortschaften ist von dem Ursprunge Cöln's z. B. verschieden. Es sind jüngere Städte, die nicht aus römischen, sondern aus mittelaltrigen Zuständen hervorgehn. So wurde bereits von Balduin dem Eisernen Brügge gegen die eindringenden Normannen als schützende Burg entweder erbaut oder stärker befestigt, und in ähnlicher Weise ward unter Balduin dem Kahlen die Kriegsburg Gent angelegt. Im eilften Jahrhundert finden wir beide Orte mit gemeinheitlichen Rechten ausgestattet. Brügge, schon zu jener Zeit der erste Seeplatz im nordwestlichen Europa, erhält vom Grafen Balduin Schönbart die erweiterte Befugniß, daß die frei gewählten dreizehn Schöppen, denen ein Theil der Gerichtsbarkeit zustand, jetzt aus ihrer Mitte einen Vorsteher erwählen durften, der nach Leo (Niederl. Gesch. I. 18.) wahrscheinlich an die Stelle des bisherigen Burggrafen tritt. Dasselbe Privilegium wird den Gentern durch Balduin den Frommen zuerkannt. Von nun an geht, das zwölfte und dreizehnte Jahrhundert hindurch, die Entwicklung nach Analogie der älteren Städte rasch vorwärts. Die Verwaltungsrechte erweitern und vermehren sich; in Gent mit früherer Obergewalt der Ge-

schlechter, in Brügge mit größerer Gleichstellung des Gewerkstandes; doch ist auch in Gent schon nach der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts die Macht in den Händen der reichen Gewerksleute und verbleibt ihnen, den Klagen der Patricier und Versuchen der Gräfin Margaretha zum Trotz.

Dennoch gelangen erst unter burgundischer Herrschaft die flandrischen Städte zur vollen Blüthe.

Brügge schwingt sich zu einer der bedeutendsten Handelsstädte der damals bekannten Welt herauf. Fast giebt es keine Nation, die hier nicht ihre Waarenhäuser, ihren Verkauf und Einkauf unter verschiedenartigen Rechten und Vorrechten hat. Die Pracht in Sammet- und Seidenstoffen, in feinen Tüchern und Linnen ist unglaublich, und gern wählen die Fürsten die reiche Stadt zum Local ihrer hochzeitlichen Feste oder sonstigen Aufzüge. Die Architektur ist zwar weniger reichhaltig und vollendet als in Cöln oder Venedig und Florenz, aber heute noch ragt das zierliche Rathhaus heiter und leicht mit seinem gespitzten Dach in die Lüfte, und spiegelt sich in dem still vorüberfließenden Canal. Die Kirchen erheben sich nicht mit stolzen Thürmen, doch an dem großen Platze lagern sich die breiten Markthallen in weiten Bogen, und darüber empor steigt der Glockenthurm, massigt mit kecken Zinnen, als wollte er rings der Gegend umher die Wehrhaftigkeit der Bürger verkündigen. Vor den Kirchen, am Canal, wo es sich fügen will, sind Bäume gereiht, das Laub der Gärten dringt einladend über die Mauern, und hat man die Thore, die Wälle und Gräben überschritten, so breitet ein freundliches Land sich aus, mit braunem fruchtbaren Boden, von geschlängelten Wegen durchschnitten, wohnlich, wohin man blickt, ringsum begrünt, hüglich, mit fernen Ortschaften und dunkel den Horizont begränzenden Wäldern. Und in der Stadt selbst lebt ein stämmiges Geschlecht, arbeitsam, in jeder Technik geschickt, fromm, seiner muthigen Kraft sich bewußt, voll Eifersucht auf Freiheit, Vorrang und Macht, leicht entzündbar, schnell in Entschlüssen, im Widerstand hartnäckig, und wie in den Waffen von früh ab geübt, so in allen Künsten des

Friedens erfahren, und von Schauspielen, Mummereien, Gelagen und Scherzen immerdar ein Freund.

Das umfangreichere Gent steht als Handelsplatz gegen Brügge zurück, doch übertrifft es in Volksmenge und Anzahl der Zünfte, besonders in Tuchwirkereien. Keine Stadt zugleich ist in Frieden und Streit politisch mächtiger als Gent, das Haupt von Flandern. Schon im vierzehnten Jahrhundert führt es im Bündniß mit England Krieg gegen Frankreich, und hauptsächlich unter burgundischer Herrschaft stemmt es und wehrt es sich, streitet und pocht, bald allein, bald im Verein mit anderen Städten. Welch blutiger Kampf geht hier nicht der Anerkennung Herzog Philipp's voraus, der friedlich schon ein Jahr früher in Brügge seinen Einzug gehalten hatte. Unter seinem Nachfolger Johann verschaffen die Genter in gleicher Art durch Aufstand und Krieg sich jedesmal selber Recht, wenn sie sich gefährdet glauben, und das nämliche Schauspiel wiederholt sich unter Philipp dem Guten, obschon sich am Ende die Genter demüthigen und Philipp's befestigte Macht empfinden müssen. Gleich aber beim Regierungsantritte Carl des Kühnen erlangen die Zünfte durch listigen Aufruhr die eingebüßten Gerechtsame wieder, und wie wach dadurch auch in Carl's Gemüth die Abneigung gegen städtische Freiheit bleibt, er kann doch die Selbstständigkeit der flandrischen Städte nicht brechen, die sodann unter Maria von Burgund immer noch steigt.

Aber nicht diese Zwiste allein unterhalten eine fast stete Bewegung. Die Bürger von Brügge und Gent ziehn auch gegen Nachbarstädte zu Felde, und haben in ihrer eigenen Mitte ununterbrochene Händel; theils zwischen den Gewerken, theils gegen Patricier und Adlige, worein sich denn häufig wieder die Herzöge mischen, so daß der Unruhen kein Ende wird. Sobald sie dagegen ihre Privilegien gesichert sehn, wetteifern die Städte in Ergebenheit und Treue. Die innren und äußeren Fehden sind nur der Grund und Erweis jener echten Kraft, die kein Unrecht zu dulden vermag, oder erscheinen als Ausbruch einer Ueberfülle, die sich durch Kampf am schnellsten auf das gesunde Maaß zu-

rückführt. Sie hindern deshalb das bürgerliche Gedeihn eben so wenig, als sie das Aufblühn der Malerei hemmen. Gerade in solchen Zeiten, bei schon befestigtem Reichthum und gesetzlicher Wirksamkeit entwickeln sich mannhafte Charaktere, und wo die Ebbe und Fluth der Ereignisse auf und niederschwankt, dort am meisten sucht ein ernstes Gemüth jenen Frieden, der nur an heiliger Stätte weilt.

So schöpfen denn auch die flandrischen Maler aus dem Glanze des fürstlichen Hofs und der städtischen Pracht nur das volle Bedürfniß, auf ihren Bildern den Tag zu feiern, an welchem jedes Gemüth die Rückkehr zu Gott und Kirche gewinnt.

Dessen ungeachtet haben die Gebrüder van Eyck, welche als Urheber dieser Richtung genannt werden, nicht ohne Vorschule den Gipfel erreichen können, auf dem sie stehn. Die geschichtliche Folge ist immer Entwickelung.

Von niederländischen Werken aber aus voreyckischer Zeit läßt sich wenig mit voller Sicherheit angeben. Es scheint nur dieß Eine gewiß, daß die Eyck's nicht, wie Meister Wilhelm und Stephan zu Cöln, als Endpunkt einer national niederländischen Ausbildung zu betrachten seien, sondern als Beginn einer neuen Epoche, welche die Hauptelemente ihrer Vorarbeiten aus der Fremde entnommen habe.

Nach diesen auswärtigen Grundlagen braucht man nicht weit zu suchen. Als gemeinsamer Boden die frühe Anschauung byzantinischer Muster; dann auf der einen Seite der Aufschwung der cölnischen Schule, auf der anderen die gleichzeitige Richtung der niederländischen Miniaturmalerei, die nach Frankreich hinüberweist, — schon dieß reicht hin, das Auftreten der Gebrüder van Eyck erklärlich zu machen.

Mit Byzanz standen die Niederländer bereits seit dem Anfange unsrer Periode durch die Grafen von Flandern in Zusammenhang, welche ein halbes Jahrhundert hindurch den Kaiserthron eingenommen hatten. Die Auffassung und Behandlungsweise der cölnischen Schule aber erstreckte sich gewiß, wie nach Westphalen, so auch zur Maaß hinüber, von wo aus Hubert

nach Flandern einwanderte. Denn schon Wolfram von Eschenbach nennt in der bekannten Stelle des Parcival die Meister von Mastricht neben denen von Cöln gewiß nicht bloß um des Reimes willen.

Als uns diu âventiure gieht,
von Kölne noch von Mâstrieht
kein schiltaere entwürfe in baz,
denn als er ûfem orse saz.

Außerdem standen auch wohl die Flandrischen Städte selbst früh schon mit Cöln in Verbindung. Als z. B. in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts in Brügge nur Anhänger Clemens des Siebenten angestellt wurden, wandten sich die Einwohner, dem Pabste Urban dem Sechsten getreu, nicht nur nach Gent und Löwen, sondern wanderten zum Theil auch, den Rhein herauf, weiter nach Cöln.

Die Verbindung mit Frankreich endlich, erhellt noch sichtlicher aus der geographischen Lage und den politischen Zuständen. Paris aber wurde seit der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts für die Miniaturmalerei im westlichen Europa der bedeutendste Mittelpunkt, so daß schon Dante, dort wohlbekannt durch theologische Studien, als er den italienischen Oderisi preisen will, die Malerei desselben als diejenige Kunst bezeichnet, „ch'alluminare è chiamata in Parisi" (Purg. II. v. 78—81.) Der französische Kunsttypus nun scheint die Niederländer schon damals, wie in neuester Zeit zum zweiten male auf die Nachbildung individueller Charaktere und naturwahrer Formen hingelenkt zu haben. Doch in jener frühen Epoche mit besserem Glück. Denn nach Waagen's Bericht überragen die niederländischen Miniaturen ihrerseits die französischen schon seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nicht nur überhaupt durch vollere Charakteristik, sondern auch durch launige Erfindung in Stoffen aus dem täglichen Leben. Auf diesem Wege schreiten sie gegen die eyckische Zeit hin erfolgreich vorwärts, und lassen die Franzosen in Rücksicht auf Grazie der Bewegung, blühende Carnation, Fröhlichkeit, Saft und Harmonie der Farbe,

Fülle neuer Darstellungen und Praecision der ganzen Behandlung hinter sich zurück. (Künstler und Kunstwerke in England und Paris. Bd. III. p. 307.)

I. Dieß sind die genügenden Vorstufen, von welchen aus der schöpferische Genius der Gebrüder van Eyck im Stande sein konnte, eine Wendung hervorzubringen, so groß und umfassend, als sie zwei Jahrhunderte später nur Rubens wieder bewirkt hat. —

Von den äußeren Lebensumständen dieses seltenen Brüderpaars ist wenig zu sagen. Geboren wurden beide in dem Herzogthum Geldern zu Maaßeyck, einem Städtchen an der Maaß; der ältere Hubert um das Jahr 1366, der Jüngere Johann mehr als dreißig Jahr später. Schon ihr Vater soll Maler gewesen sein, und auch ihre Schwester Margaretha machte sich in derselben Kunst einen berühmten Namen. Von der Maaß siedelten Hubert und Johann sich nach Brügge über, weil die Kunst, wie van Mander sagt, gern bei dem Reichthum ist. Erst an diesem Ort, scheint es, bildeten sie sich zu jener Vollendung aus, von der die noch übrigen Werke Zeugniß geben. Besonders eröffnete sich ihnen ein immer weiterer Kreis der Erfahrung und Studien, als Philipp der Gute, im Jahre 1419 zur Herrschaft gelangt, sie vor allen übrigen hervorhob. Denn beide, nach van Mander's Ausdruck, „waren bei Philipp sehr lieb und werth und in großen Ehren. Hauptsächlich Johann, der auch um die Ausgezeichnetheit seiner Kunst, und um seinen trefflich großen Verstand ist geheimer Rath bei ihm gewesen; und derselbe Graf hatte ihn allezeit gern in seiner Gesellschaft, gleichwie der große Alexander auch den ausnehmenden Appelles gern hatte."

Von Brügge aus zogen sie wenige Jahre nach Philipp's Regierungsantritte, nach Gent. Hier starb Hubert 1426, ehe noch ihr größtes Werk, die Anbetung des Lammes, beendigt war. Johann mußte es vollenden; einsam zurückgeblieben, denn auch seine Schwester Margaretha war bereits gestorben, und wie Hubert zu Gent bestattet worden. Ob Johann nun

erst geheirathet habe, ob früher, ist unbestimmt. Im Herbste des Jahres 1428 begleitete er die Gesandtschaft, welche in Lissabon für Philipp den Guten um Johann des ersten Tochter Isabella werben sollte, und langte, nachdem er das Bildniß der Braut im Februar 1429 gemalt, um Weihnachten wieder in Flandern an. Nach Brügge aber kehrte er erst um das Jahr 1432 zurück, und genoß dort, etwa dreizehn Jahre hindurch, seiner wachsenden Kunstentfaltung, die nur ein frühzeitiger Tod abbrechen konnte. Er starb im Jahre 1445.

A. Die Conceptionsart beider Brüder habe ich im Allgemeinen bereits oben geschildert. Sie gehn von der Geschiedenheit Gottes und des im Weltleben schon befestigten Menschen aus, so daß die tiefere Wiedervereinignng in diesem Gegenüber zum Hauptproblem ihrer kirchlichen Darstellung wird.

Wie aber in der Messe das Versöhnungsopfer nicht in wirklicher Gestalt des Leidens, Sterbens und Auferstehn's vor die Anschauung tritt; wie die Stadien der Passion nur symbolisch angedeutet werden, und in Worten und Tönen allein das Credo und Sanctus erklingt, so führen auch unsere Maler selten oder nie vor lebendige Situationen der wirklichen Geburt, der Leidensgeschichte, Verklärung und Himmelfahrt, oder vor Scenen aus dem alten Testament und den Legenden der Märtyrer. Wenn sie es thun geschieht es ausnahmsweise oder mehr beiläufig. Am liebsten, wie es scheint, in verzierungsartigen Miniaturen, in welchen sie einer vor ihnen bereits ausgebildeten Praxis folgen, obschon sie die ähnlichen Darstellungen auf eine höhere Stufe erheben. Für Staffeleigemälde hingegen soll der durchgreifende Wendepunkt durch sie erst gefunden werden. Wie jede Anfangsepoche begnügen sie sich hiefür mit jener einfachen Conception, die, statt sich lebendig auf individuelle Scenen einzulassen, zuerst nur mit desto ungeschwächterer Kraft das Allgemeinste der neuen Aufgabe erfüllt und herausstellt. Die meisten der einst mit so unbefangener Sicherheit den Eyck's beigelegten Oelbilder, von der Boisserée'schen Anbetung der Könige ab bis herauf zum jüngsten Gericht zu Danzig, sind weder historisch

beglaubigt, noch haben sie vor einer strengeren Kritik aushalten können. Selbst die Echtheit jener Anbetung der Könige, im Besitze des Professor von Rotterdam, welche Passavant noch (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 388.) dem Hubert zuschreibt, mag mir, bis ich das fragliche Werk gesehn habe, vorerst ebensosehr zu bezweifeln erlaubt sein, als ich die Anbetung in der Lichtenstein'schen Gallerie, (Kunstblatt. Jan. 1841. No. 3.) nicht dem Johann, sondern nur einem spätern Schüler zuschreiben kann, der demselben Kreise angehört, aus welchem auch Hemling hervorgegangen ist. Ob es sich ebenso mit den Flügeln des Reisealtärchens verhält, die, früher in Spanien, jetzt im Besitze des bisherigen russischen Gesandten Tatitschef in Wien sind, lasse ich unentschieden. Sie stellen in miniaturartiger Ausführung die Kreuzigung und das Weltgericht dar.

In ihren documentirten Werken kommt es den Eyck's auf einen weit einfacheren Inhalt an: den Objecten der kirchlichen Andacht gegenüber, auf die Darstellung dieser Andacht selbst. Soll diese Seite den Hauptgehalt bilden, dann muß kein besonderes Begebniß der Glaubensgeschichte den Mittelpunkt werden. Die Gegenstände der Andacht lassen sich für diesen Zweck in ganz isolirten Gestalten Gott Vater's, Christi, Maria's, in allegorischen Andeutungen oder bestimmter noch in bekannten Symbolen genügender ausdrücken, als in wirklichen Ereignissen.

1. In Schilderung der frommen Gemeinde nun sagen den Eyck's jugendliche Figuren und Phisiognomieen wenig zu, und selbst in den Mädchenköpfen nicht die Frische und Lieblichkeit. Knaben kommen gar nicht, Jünglinge selten vor. Männer in voller Energie, Greise, deren Leben schon zur Vergangenheit geworden ist, alle menschlich ergreifend, begrenzen den Hauptkreis ihrer Meisterschaft.

Es muß eine gute Zeit gewesen sein, in der sie lebten, oder sie selber waren es in so hohem Maaße, daß sie um sich her nur das Gediegne und Gute ergriffen. Wo ihr Gegenstand selbst es irgend erlaubt, sehn wir nur diesen Ausdruck. Dennoch fühlen

sich ihre Charaktere alle von Gott noch geschieden. Es treibt sie aus den Burgen, den Zellen und Straßen zur Kirche, wo Er ist, der wahre König.

2. Was aber finden sie hier nach Eyckischer Auffassung? Einen freundsichen Gott und Mittler? Ein strenger Richter erhebt sich vor ihnen, in der Gestalt Gott Vaters, als Antlitz des Sohnes. Beide entnommen aller Verpflechtung in irdische Begebnisse; doch so in sich selber vertieft, daß die Untrennbarkeit von persönlichem Dasein und Allmacht, dies erste Mysterium des Glaubens und Denkens, zu keiner Zeit ist anschaulicher dargestellt worden. Aus diesen unwandelbaren Zügen, — steinern, durchdränge sie nicht der Ausdruck innerer Beseelung, scheint alle Liebe verbannt. Und doch soll vor ihnen weder Natur noch Mensch sich vernichtet darniederwerfen. Gott ist lebendig, Er und der Sohn, und wer ihn schaut, empfindet den vertrauenden Zug des Selbst zum Selbst. — Aber in göttlichen Dingen knüpft die Mutter *Kirche* allein die unauflöslichen Bande. So ist selbst Gott Vater sichtbar und leiblich da, als herrschte und thronte er unter den Wölbungen der Tempel, wo jeder ihn erblicken und anbeten soll. Er wehrt nicht ab, er neigt sich nicht nieder; gesucht will er sein, lange, aus tiefster Seele, im innersten Glauben, ehe er sich aufthut. Wie er jedoch fest ist in göttlicher Strenge, so sind auch die Charaktere auf diesen Bildern von jener männlichen Kraft, die weder bricht noch erzittert, wenn sie Gott sich in dieser unnahbaren Einsamkeit vorstellen muß. Unerschütterlich stumm nur, in *sich* wie in *ihn* versunken, sinnen sie seiner Herrlichkeit nach. Auf den *einen* Punkt ist jede fromme Andacht gesammelt.

3. Bei diesem Innen und Außen bleibenden *Gegenüber* spricht die *Vermittlung* direct sich weder in der Gestalt Gottes noch derer aus, die sich zu ihm vereinigen. Dennoch bleibt sie nicht ungesagt.

Die Werke der Eyck's erscheinen gleichsam wie aus dem Anblick der heiligen Monstranz hervorgegangen. Das ähnliche Mirakel, durch welches, was erst nur *irdischer* Teig war, zum

Leib wird des gegenwärtigen Gottes, wiederholen sie, sich selbst unerklärlich, an den Dingen, den Menschen umher durch die religiöse Weihe ihrer wunderbaren Kunst.

Aus dieser Weihe entspringt die kirchliche Strenge des Styls, die sich mit einem eigenthümlichen Ausdruck verbindet. Die kriegerischen Ritter, die Bürger und Priester sind alle gehemmt in ihrer Aeußrung; kein Wort wird laut: denn der Herr ist über ihnen, und jeder kehrt ein in sich, daß er Ihm die Stätte bereite. Ihr eigenes Wesen wie seines einigt sie, aber daß es so ist, dies Heil der Erlösung wird für die gesammte Creatur zu einem Mysterium des Glücks, vor dem sie regungslos dasteht.

Hiemit ist denn zugleich der allgemeinste Prüfstein für die Echtheit eyckischer Gemälde angegeben. Wo dieser durchweg männliche Ernst, diese geheimnißvolle Tiefe, diese kirchliche Majestät sich nicht ungewollt aufdrängen, da sind Hubert oder Johann nicht die Erfinder gewesen.

Schon Schnaase deutet auf die Macht dieses Ausdrucks hin, und sucht sie aus dem „architectonischen Elemente" herzuleiten, wie es sich auch in Gemälden bei genügender Entwickelung des Malerischen äußern könne. Was mich betrifft, möchte ich die Hauptwirkung lieber jener einfachsten Art epischer Conception zuschreiben, die ich gleich anfangs (p. 81—90.) besprochen habe.

Die Gestalten und Charaktere erscheinen freilich beim nächsten Blick schlechthin isolirt, jedes Individuum lyrisch beschäftigt mit dem eigenen Seelenheil. Keines verharrt jedoch in dem vereinzelten Ausdruck nur seines Herzens. Der unsichtbar waltende Geist vereint sie zu demselben Ausdruck des Glaubens an den gleichen Gegenstand.

Auf diese noch allgemeine Situation aber beschränken die Eyck's sich nicht. Sie individualisiren sie auch zu bestimmteren Scenen, und bringen hier besonders ein neues Element hinzu. Die Verehrung der Mutter Gottes mit dem Kinde. Doch immer in dem eben beschriebenen Grundtypus. Wie wenig diese Marienbilder die heilige Familie in irgend einer vereinzelten Si-

tuation darstellen sollen, erweist sich schon daraus, daß auf den wahrhaft beglaubigten weder Joseph jemals zu sehen ist, noch der junge Johannes. Nur Maria, als Magd und Königin der Himmel, das Kind auf ihrem Arm oder Schooße; und ihr gegenüber wenige anbetende Figuren.

Damit es aber nicht ganz an einer wirklichen Scene aus dem Leben der Jungfrau fehle, ist in anderen Werken noch der Gruß des Engels eine mehrfach wiederkehrende Situation.

Bildet nun auch in allen diesen Stoffen die Andacht den wahren Kern, so ist der Gottesdienst doch nicht als Act des wirklichen Cultus vor Augen gebracht. Auch diese Auffassung jedoch bleibt nicht aus. So finden wir z. B. die Messe und Predigt in einem Gebetbuch des Herzog's von Bedford, dessen noch später zu erwähnen ist; unter Oelgemälden aber gehört hauptsächlich die Einweihung des Thomas Becket zum Erzbischof von Canterbury hieher.

Zu profanen Stoffen, Portraite angenommen, die selbst wieder in religiösem Sinne gefaßt sind, haben die Eyck's sich noch kaum hinüber gewendet. Das am meisten authentische Beispiel liefert nur die Badstube, deren Facius, Vasari und van Mander erwähnen. Nach Facius' Beschreibung zu urtheilen, kann Johann sich zur Lust seines Pinsels ausnahmsweise sehr wohl, bei so keuscher Verhüllung und Behandlung des Nackten, solch einem Gegenstande hingegeben haben. Den gleichen Glauben verdient van Mander's Nachricht: „Johannes habe auch gemacht auf einem Täfelchen zwei Conterfeys in Oelfarbe, von einem Manne und einer Frau, die einander die rechte Hand geben, als in die Ehe tretend, und getraut werden von Fides, die sie zusammengiebt. Dieß Täfelchen sei nachmals in Händen eines Barbiers gefunden zu Brügge, wenn er recht meine, und gesehn von Frau Marie, Wittwe Königs Ludwig's von Ungarn, der gegen den Türken streitend im Felde blieb, und die kunstliebende edle Prinzessin habe solch Behagen daran gehabt, daß sie dem Barbier dafür ein Amt gegeben, das einbrachte jährlich hundert Gulden."

Sechs und zwanzigste Vorlesung.

B. Die kirchliche Auffassung bildet nur die Grundlage der eyckischen Hauptwerke. Das künstlerische Element, das sich in ihnen mit gleicher Kraft geltend macht, entreißt sie dem bloßen Gottesdienst. „Die Kunst", sagt von Johann schon Waagen, „ist bei ihm mündig geworden und redet in ihrer eigenen Sprache." Keine äußre Gestalt und Farbe bleibt unnachahmbar für seinen Pinsel. Und alles erscheint mit jener unzerstreubaren Innigkeit festgehalten, von deren Ernst unsre flüchtige Gegenwart am wenigsten mehr eine Vorstellung hat.

Was tiefer gefaßt sei, Naturdinge oder menschliche Charaktere, ist nicht zu entscheiden. Wer aber nie erfahren, was Lebenstüchtigkeit sagen will, der sehe auf diese Gestalten und Züge. Wie mächtig ist beinahe jede Figur; leibes- und geistesstark; oft breit und schwer, aber niemals plump, ja selbst zierlich zuweilen, so viel eine durchgreifende Strenge es zuläßt. Die Physiognomien, bald schöner und edler, bald particulärer, wie Geburt und Lebensschicksale ein Menschenantlitz formen und ausbilden. Doch hat man den Eyck's vorgeworfen, „mit der hohen Vollendung der Köpfe ständen die übrigen Theile, besonders die Extremitäten, in einem grellen Gegensatze."

Wenn von Schülern und Nachahmern die Rede ist, bleibt dieser Vorwurf von Gewicht. In Rücksicht auf die ursprüngli-

chen Meister verliert er die Gültigkeit. Außer den Köpfen sind zwar die Hände am sprechendsten, doch auch auf die Structur des Körpers erstreckt sich Johann's Beobachtungsgabe mit Eifer und Glück. Die Form und Stellung der Glieder läßt sich überall genau verfolgen. Nur wenige gleichzeitige Meister haben so in sich zusammengehaltne Gestalten gezeichnet, so ungezwungen in einfacher Bewegung. Mehrere sind erweislich Portraits, doch auch die übrigen stets Individuen voll Leben, mannichfach abgestuft, die Einen beschränkter, die anderen reicher, alle in Form, Ausdruck und Färbung fest in sich abgeschlossen. Denn wie schlagend wußte Johann in jeder Physiognomie gerade den einenden Punkt vielseitiger Charakterzüge zu treffen.

Bei diesem Abbilden könnte man ihn des Mangels an selbstständiger Erfindungsgabe beschuldigen. Die Naturtreue jedoch ist nur die Besorgniß vor unberufener Einmischung. Gott selbst hat den Dingen ihre Gestalt gegeben, den Wiesen ihren Schmuck, den Bäumen ihre Kronen, den Feldern ihren Seegen, und dem Menschen das eigene Antlitz. So wird die treue Charakteristik zu einer gleichsam religiösen Pflicht. Die Erfindung soll sich auf strenge Anordnung und Tiefe des Ausdrucks beschränken.

1) Hiefür schöpft der eyckische Styl seine Kraft aus der Einigung zweier Extreme, die zu gleicher Entfaltung zu bringen und doch in Einklang zu halten noch kein Maler hatte wagen können. Ich meine die ganze Macht des altchristlichen Typus und die bunte Wirklichkeit in all ihrer Fülle.

Am einfachsten erweist sich dieses Zusammenstimmen in den Figuren Gott Vaters und Sohnes. Die Anordnung bleibt symmetrisch; der Gesichtstypus, die Stellung traditionell; ebenso das Costum, mit Annäherung an die Form der Meßgewänder. Und doch in Faltenwurf, Farbe und Gestalt, in Schmuck und Zeichen der Würde sitzt Gott Vater lebendig vor uns, wie der Pabst zu Rom oder der Kaiser in seiner Hofburg.

Umgekehrt ist Maria häufig Portrait, dem Unterkleid nach in der üblichen Landestracht. Aber der schwere Purpurmantel, — an den Schultern eng, dann pyramidalisch nach unten wei-

ter und weiter, am Boden endlich in königlichem Ueberfluß ausgebreitet — verdeckt mit Absicht ihre Gestalt, um nur jene kirchliche Hoheit herauszuheben, in der sie zum Gegenstande der Anbetung wird. Im Unterschiede dieser traditionelleren Gewänder und Formen tragen die Uebrigen durchweg Costume der Zeit; geistliche und weltliche, im Faltenwurf ungesucht, je nach der Stellung und den verschiedenen Stoffen, deren Reichthum sich nirgend wohl bunter darbot, als in Brügge und Gent. Und jede Figur, jeder Busch und Halm scheint nichts anderes ausdrücken zu sollen, als das eigene Dasein. So vollständig breiten sie sich ungehindert in ihrer Eigenthümlichkeit aus. Aber auch hier noch waltet, wie im Innern der traditionelle Glaube, so im Aeußeren jener strengere Typus vor, der am gründlichsten da ergreift, wo er auch dem vollen Leben eine freiere Regung nicht mißgönnt.

2. Die weiteren Kunstfordrungen jedoch gehn nicht nur die geistige Auffassung an. Sie betreffen im Ausführen selbst vor allem das wirkliche Malen. In gedoppelter Rücksicht. Nach Seiten des unendlich vermehrten Details und des nun erst schwierigen Zusammenhangs. In das Licht und die Luft der äußeren Natur versetzt, darf keine Form, keine Farbe mehr unvermittelt bleiben. Um aber Beides vereinen zu können, die scharfe Charakteristik und fließende Harmonie, wird eine neue Behandlung nothwendig.

In der seit Giotto's Zeit allgemein üblichen Temperamalerei werden die Farben bekanntlich mit rohem Eigelb gebunden. Rasch trocknend beugt dieses Bindemittel dem Nachdunkeln vor und gestattet eine wunderbare Klarheit. Bei größern Flächen aber führt es zu jenem Schraffiren und Stricheln, das mühsam und streng zugleich, die freie Handschrift fesselt und das leise Ineinanderspielen noch unentwickelt beläßt. An Gluth und dauernder Frische fehlt es der Temperafarbe nicht; auch gelingt ein stellenweises Schmelzen in hohem Maaße. Immer jedoch nur in engeren Kreisen. Das verbindende Ueberleiten bleibt allzuschwierig. Und wie mit der Farbe verhält es sich aus dem

gleichen Grunde mit Licht und Schatten. Das Vor und Zurück, die Extreme der Nähe und Ferne mit allen dazwischenliegenden Mittelgliedern kann die Temperamalerei noch nicht befriedigend scheinbar machen.

Damit gehn aber unmittelbar zwei wichtige Mängel für sie Hand in Hand. Sie vermag in Hauptsachen und Beiwerk, in Gestalten und Beleuchtung mit der Natur weder in Vielseitigkeit zu wetteifern, noch kann sie den Seelenathem erreichen, der, je vollständiger die besondere Farbe und Form sich entfalten, um so tiefer zugleich das zusammenhaltende Innere hervorhebt. Feine Einzelnheiten lassen sich trefflich und genau über die schnell getrocknete Farbe hinsetzen, immer jedoch mehr im Sinne des Zeichnens als der fließenden Malerei. Die Temperabehandlung behält relativ auch bei voller Virtuosität einen Rest von Härte und Trockenheit.

So lange deshalb die landschaftliche Natur und in diesem Local die Bestimmtheit der Charaktere und Formen, und jenes durch alles webende Leben noch kein erstes und letztes Erforderniß ausmachen, so lange hat auch bei Italienern und Deutschen das Malen in Tempera zugereicht. Die Unvollkommenheit der Mittel folgt aus der unentwickelten Auffassung. Die flandrische Schule dagegen empfindet die bisherige Grenze zuerst als Mangel. In Zeiten frischer Entfaltung aber ist Mangel und Abhülfe ein und dasselbe.

Nach dieser Seite gelten der gewöhnlichen Angabe nach die Gebrüder van Eyck als Erfinder der Oelmalerei, die sich von ihnen aus dann auch über Italien verbreitet und das Malen in Tempera mehr und mehr soll zurückgedrängt haben. Nach genauerer Untersuchung jedoch (Waagen über Hubert und Johann van Eyck. p. 80—130.) hat sich ergeben, die Mischung der Farben mit Leinöl sei schon Jahrhunderte früher bekannt gewesen. Woran es gebrach, war nur die Kunst der Anwendung. Sie blieb aus, weil noch kein inneres Bedürfniß zu ihr nöthigte. In den Stiftern der neuen Schule erwacht es. Erfahren in geometrischen und chemischen Studien, wie von Johann

bereits Facius rühmt, suchen sie umher, versuchen, verwerfen, bis ihren Forderungen endlich diese noch wenig benutzte Bindungsart, — die sie schwerlich jedoch, den Facius in Ehren, aus Plinius' Schriften gelernt haben können, — am meisten genügt. Mit rastloser Mühe verbessern sie das sonst schon bekannte Mittel, und ihr vortreibender Genius findet bald auch den echten Gebrauch, den dasselbe zuläßt. Auf diesen Punkt allein concentrirt sich ihre Erfindung. Dennoch ist sie für alle Folgezeiten von höchstem Werth. Erst durch sie wird die zeichnende Kunst zur *Malerei*. Keineswegs durch Auffindung neuer Pigmente, aber durch das langsamer trocknende Bindungsmittel, das ein Straffiren und Stricheln eher verhindert als vorschreibt, kein Extrem in Dunkel und Licht zu scheuen hat, und jeden Wechsel und Gegensatz kühlster und glühendster Töne, jede noch so reiche Mannichfaltigkeit in Formen und Färbung aufnehmen kann, weil selbst im kühnsten Nebeneinanderstellen jeder Grad unmerklichen Tönens und Ueberleitens erreichbar bleibt. Zugleich sind die Freiheit der Hand, die Farbenschrift des Pinsels und der ganze Styl der Behandlung nicht nur ungehemmt, sondern führen für jeden Meister die Gelegenheit und Aufgabe mit sich, auch in dieser Rücksicht neu zu erfinden.

Worin jedoch die bestimmte Verbesserung der schon früher bekannten Mischung von Seiten der Eyck's bestanden habe, ist schwer in's Reine zu setzen und unseres Amtes nicht.

Die neugefundene Art des Malens aber giebt den eyckischen Werken nicht nur in ihrer Heimath das größte Uebergewicht, sondern verschafft ihnen selbst bei den Italienern einen schnell verbreiteten Ruhm. Denn kein Zeitgenosse kommt unsren Meistern in Kraft und Durchsichtigkeit aller Localtöne gleich, deren Pracht, Tiefe und Sättigung noch höher zu treiben kaum möglich scheint. Das Blau des Himmels wetteifert mit dem Wiesengrün und saftigen Laubwerk, und aus dieser Umgebung hervor leuchten in feurigem Zinober und königlichem Purpur mannichfach nüancirt die Mäntel, Röcke und Mützen, und in glänzendem Gelb das Gold der Rüstungen, Kronen und Ketten.

Vermittelnde oder mildernde Töne fehlen gleichfalls nicht in dem Graubraun des Erdreichs, dem Steinton der Kirchen, und an den Gewändern in dem weißgrauen Pelzwerk und Violett, vom bläulichen Roth bis zum röthlichen Blaugrau.

Den Sieg aber feiert die Carnation. Sie glänzt aus allen diesen Farben in demselben Grade kräftig, warm und lebendig hervor, als in der Natur selber die Hautfarbe jeder sonstigen Färbung überlegen ist. Hier vor allem wird die Naturtreue staunenswerth, mit welcher die Eyck's den Unterschied des Geschlechts, ja des individuellen Charakters in dem gleichen consequent festgehaltenen Hauptton durchgängig wiedergeben. Nirgend grau, weißlich und kalt, überall gesättigt, und in jeder Abstufung durchsichtiger oder dichterer Haut voll Athem und Leben.

Obschon nun jede Farbe zu voller Wirkung gelangt, bleibt doch keine grell oder macht sich zur Ungebühr geltend. Das Ganze wird niemals bunt, sondern gewährt den Totaleindruck jenes einfachen Einklangs, der alle Unterschiede zwar fest herausarbeitet, doch sie zu keinem Gegensatze sich unversöhnlich entzweien läßt. Ein und derselbe warm bräunliche Grundton, soweit das entschiedene Grün, Roth, Gelb und Blau es erlauben, waltet machtvoll durch, oder läßt wenigstens diese Farben sich nicht letztlich hervordrängen. Doch ist es kein Grundton südlicher Gluth; er ist nordisch ernster, männlicher, gleichsam selber kirchlich, dem religiösen Ausdruck gemäß. So lodert denn auch nichts in beweglichem Feuer. Die Wolken, wenn auch im höchsten Licht, schweben doch nur sanftschimmernd in dem reinen Blau; das Silber und Gold der Waffen, die Wasserklarheit der Brunnen, der sorglich geschliffne Marmor, allem spiegelnden Glanze zum Trotz, leuchten ohne glitzerndes Blitzen; selbst die Edelgesteine funkeln ohne zu flammen, und bescheidner noch glänzen die Perlen. Auch in der Färbung ist alles feierliche Ruhe und unbeweglicher Frieden.

3. Den gleichen Fortschritt machen die Eyck's nach allen anderen Seiten malerischer Behandlung.

Mehr noch als Netscher und Gerard Dow lebendig auf jede letzte Einzelheit eingehend bleiben sie selbst im Kleinsten großartig. Sie nehmen anscheinend das Geringfügigste auf, und doch von dem Nebensächlichen das eigentlich Wirkungsreiche allein, und auch dieß nur mit steter Unterordnung und Sparsamkeit. Kein Blatt, keine Frucht ist vergessen an ihren Orangenstämmen; in ihrem Pelzwerk wird jedes Härchen sichtbar, aber nie fehlt der klare Zusammenhang. Alles wirkt nur im Ganzen, und jedesmal an der rechten Stelle.

Auf dieser Grundlage bildet die Modellirung sich in gleicher Vollkommenheit als die Zeichnung aus. Für nahegerückte Gegenstände hatten die cölnischen Meister viel schon geleistet. Doch ihre gesammte Richtung ging mehr auf das rundlich Weiche, als auf strenge Bestimmtheit und vertiefende Schatten. Um so bewundrungswürdiger erscheint der Fortschritt, der auch in dieser Rücksicht den Eyck's gelingt. Vermittelst der weiten Scala des Lichts und Dunkels treiben sie nicht nur bei wenig entfernten Objecten alles Einzelnste naturgemäß vor oder zurück; das umgebende weite Naturlocal nöthigt sie, dasselbe Prinzip nun auch auf Mittelgründe und ferne Aussichten anzuzuwenden. Ihre immer wiederkehrende Beleuchtung hiefür ist die klare Helle des Tages. Doch läßt Johann das Licht hin und wieder mit Absicht mehr von der Seite fallen, um größere Lichtparthien und mächtige Schatten zu erzielen.

Im Allgemeinen aber streben die Eyck's, obschon dem Sinne und Geist nach als echte Maler, nach einer fast sculpturartigen Bestimmtheit nnd Rundung. Cristallne Kugeln und Stäbe, Arbeiten der Gelbgießer, Goldschmiede und Holzschnitzer abzubilden gelingt ihnen in einem unbegreiflichen Grade; ihre architectonische Verzierungen scheint oft der Steinmetz gemeißelt zu haben, und hätten ihre Köpfe und Hände nicht die lebendige Carnation, beseelt durch den innern Ausdruck, so könnten auch sie häufig nach Seiten der Form mit Erzgüssen verglichen werden. Dieß Bemühn mag theils aus dem redlichen Eifer entsprungen sein, der von allem volle Rechenschaft geben will, theils aus der Ge-

wohnheit, ihr Studium hauptsächlich auf unbelebte Objecte hinzulenken, vor denen ihr Fleiß sich gründlicher in jedes Detail hineinleben konnte.

Zu dieser Genauigkeit stimmt die ganze technische Behandlung. Schon van Mander erzählt von Johann: „seine Untermalung sei viel genauer und schärfer gearbeitet gewesen, als anderer Meister fertige Werke; wie er sich sehr wohl erinnere, daß er in dem Hause seines Meisters, Lucas de Heere zu Gent, ein kleines Conterfey einer Frau mit einer Landschaft gesehn habe, welches nur untermalt, doch ausnehmend nett und glatt gewesen." Im Unterschiede theils der früheren Temperamalerei, theils der späteren häufig nur leicht antuschenden Praxis fügten die Eyck's im vollendenden Uebermalen wohl nur die höchsten Lichter und tieferen Schatten hinzu, verstärkten die Saftigkeit und das Leuchten einzelner Farben, und schmolzen und verbanden zu letzt Abrundung alles, was noch feinerer Uebergänge etwa und zarterer Nüancen bedürfen mochte. Bald, wo es hingehört, mit fester Pinselschrift, bald fein vertreibend, nie jedoch kleinlich oder geleckt; immer mit dem geübtesten Auge und einer nie irrenden Hand, so daß ihre Bilder häufig denn auch um vieles ausgeführter erscheinen, als sie es wirklich sind.

Diese Verdienste können ohne genaue Kenntniß der Linienperspective nicht zu gehöriger Geltung gelangen. In diesem Felde schritten die Eyck's ihren Zeitgenossen gleichfalls voran. Nur die Luftperspective scheint nicht mit der übrigen Ausbildung Schritt zu halten. Die Räume sind zwar nicht luftleer wie in den älteren Werken. Im Gegentheil wirkt der Luftton im Innern der Zimmer und Kirchen schon fernend genug, und auch im Freien heben sich alle Figuren gehörig ab, die nahen Gegenstände springen vor, die weiteren weichen zurück. Für unsren verwöhnten Blick aber können wir schon in den Wiesen und Bäumen des Mittelgrundes, und mehr noch an den letzten Bergen und Städten das kleinste Detail allzu genau unterscheiden. Doch dieser Mangel gerade hat auf mich immer als Vorzug gewirkt. In dieser Gottesnatur ist jeder Schleier gefallen, kein Blatt bewegt

sich im Windhauch, und die duftlose Klarheit macht auch in weitester Ferne noch jede Farbe und Form dem gesunden Auge in voller Bestimmtheit erkennbar.

C. Die bisherige Betrachtung unterschied Hubert und Johann noch wenig oder gar nicht. Nichts in der That ist auch schwieriger, als Beide von einander gehörig zu sondern. Beglaubigte Bilder, die dem Einen allein müssen zugeschrieben werden, giebt es nur von Johann. Dagegen arbeiteten, sichern Nachrichten zufolge, Beide gemeinschaftlich an dem großen Altarblatte zu Gent. Welche Tafeln jedoch jeder für sich ausgeführt habe, ist in den älteren Beschreibungen nirgend erwähnt. Die Inschrift auf dem Rahmen der äußeren Flügel besagt nur, Hubert habe das Werk begonnen, sein Bruder Johannes aber dasselbe vollendet.

Im Allgemeinsten läßt sich Folgendes mit einiger Sicherheit feststellen.

1. Hubert, als der ältere Meister, steht dem traditionellen Typus am nächsten. Er belebt ihn in jeder Rücksicht, doch diese neugefundene Belebung bleibt sein wichtigster Wirkungskreis. Wenn er daher auch zu portraitartigeren Gestalten fortgeht, so giebt er auch diesen, scheint es, in Stellung und Zügen am liebsten jenen Ausdruck, durch welchen sie sich der frommen Anbetung würdig erweisen, die ihnen gezollt werden soll. Unverbrüchlicher Ernst, und selbst in der Demuth noch ein Grundzug ruhiger Hoheit gelingen ihm vorzugsweise, und sein Gott Vater, sowie ihm zu Seiten die sitzenden Figuren des Täufers und der Maria sind unübertroffen. Wo es gilt, diese Hauptgestalten kirchlich zu erheben, ist ihm das Köstlichste in Kronen, Gewändern und Edelgesteinen noch kaum genügend. So heiliger Art aber bleibt seine Auffassung, daß er ihr selbst durch den reichsten Schmuck keinen Eintrag thut. In der Anordnung herrscht bei ihm noch die Symmetrie vor, und seine Darstellungen durch symbolische Bezüge religiös zu vertiefen ist Er vornehmlich bedacht. Dagegen wird die landschaftliche Umgebung nicht seine Sphäre. Er behält, wenn es ohne Störung

geschehn kann, die Goldgründe bei, obschon er sie nicht in großen Flächen benutzt und gern bräunlicher tönt und verziert. — Wie weit er die Miniaturmalerei seiner Zeit in sich aufgenommen und weiter geführt, ist schwer in's Klare zu bringen, obschon Waagen in einem Brevier des Herzogs von Bedford, Regenten von Frankreich, das er den Geschwistern van Eyck gemeinschaftlich zutheilt, in einigen Blättern die Hand des Hubert erkennen will. Wie es scheint um des weichen Fleischtons und der gedrungenen Gestalten und wenig mannichfaltigen Charaktere willen. In größeren Oelgemälden, insofern sie ihm mit Wahrscheinlichkeit können zugetheilt werden, ist die Carnation in den Schatten wie im Licht überwiegend in bräunlichem Grundton gehalten.

2. Wenn jedoch in der alten Aufschrift des Genter Bildes Hubert als „Pictor major quo nemo repertus" gerühmt, Johann dagegen als Meister „arte secundus" zurückgestellt wird, so ist dies Urtheil wohl nur der Liebe und Bescheidenheit des Ueberlebenden zuzuschreiben, der dem Dahingeschiedenen ein Ehrendenkmal zu sichern wünschte. Denn Johann seinerseits führt, was er auch malen mag, in immere festere Particularität des Charakters, der Form und äußeren Umgebung hinein, und tritt in dieser Richtung dem wirklichen Leben so nahe, als es ein andrer Meister seiner Schule irgend vermocht hat. Am liebsten, scheint es, malte er Gestalten unter Viertelslebensgröße, aber auch das mehr als doppelte Maaß und in Portraits die wirkliche Lebensgröße gelingen ihm ebenso, als miniaturartig ausgeführte spannenlange Figürchen. Seine Umrisse sind schärfer, die Farben leuchtender, saftiger und nüancenreicher, die Lichter höher, die Schatten tiefer, und die Mitteltöne genauer, fester und lebendiger modellirend. Vor allem aber breitet sich erst durch ihn für die Malerei seiner Zeit der Umkreis menschlich individueller Charaktere mit nationalen und ausländischen Zügen vollständig aus. Die Köpfe seiner Mädchen und Frauen sind, statt der runden Fülle der cölnischen Meister, mehr ins Längliche gezogen, mit hohen gewölbten Stirnen und etwas zu-

rückstehendem Kinn, doch markirteren Backenknochen; die Nasen schmal aber rundlich, die Brauen bogig, die Augäpfel häufig von schöner Form, und die Linie vom Kinn zum Ohr in kräftigem Schwung. Das gescheitelte Haar, goldig blond, röthlich oder brauner ist glatt hinter das Ohr gelegt, oder wallt luftig in jenem unmerklichen Kräuseln auseinander, das alles Haar lose und leicht verwebt, und doch jedes einzelne Härchen sichtbar macht. Bei weitem verschiedenartiger noch in Form, Farbe, Alter und Nationalität sind die Physiognomien der Männer. Die Nasen bald stumpf, breit, gestülpt, bald grad, gebogen, herabhängend; ebenso mannichfaltig die Stirnen; lang, kurz zurückfallend oder vorgewölbt; auch der Mund bald eingesunken, bald vorstehend, und die ganze Bildung der Köpfe hier breiter, dort langgezogener. In allen diesen Unterschieden erscheint die jedesmalige Gestalt so schlechthin passend, daß wir der Natur und dem Charakter Gewalt anthun würden, wollten wir sie verändern. Als häufig wiederkehrende Eigenthümlichkeit jedoch ist eine auffällige Form der Augen hervorzukehren. Ueber den großen oder kleineren gewölbten oder flacheren Aepfeln liegen wie von Krankheit oder Weinen geschwollene Lieder; bei alten Köpfen weniger dick, doch leichter oder stärker entzündet. Im Allgemeinen sind die Augenlieder wenig geöffnet; zuweilen aber auch wohl unten und oben weit auseinander gesperrt, bei den singenden Engeln natürgemäß mehr aus physischer Anstrengung; bei andren hingegen wird der Augapfel emporgetrieben, als höbe eine Uebermacht religiöser Empfindung ihn wider Willen aufwärts zum Himmel. Dabei ist das Auge auf keinen Gegenstand geheftet, blicklos und übertägig gleichsam, in jenem wundersamen Ausdruck, den nur katholische Augen haben.

Jemehr aber Johann in dieser portraitirenden Richtung vorwärts geht, um so mehr auch wächst die Kraft seiner kirchlichen Anschauung, und um so kunstreicher versteht er es, beide Seiten zu wechselseitiger Fördrung ineinander zu schmelzen. Seine Anordnung bleibt weder streng symmetrisch, noch wird sie regellos; sie schließt sich dem Leben enger an, ohne den kirchli-

chen Styl zu verlassen. Schärfe und Milde, Hoheit und Zierlichkeit weiß er wie keiner seiner Vorgänger und Nachfolger zu verbinden. Hartes, Gezwungnes, Unzureichendes findet sich selten, Uebertriebenes kaum, und nur dann etwa, wenn er den stillen Ausdruck der Frömmigkeit mit bewegteren Affecten vertauschen will. Doch selbst durch höhere Vorzüge hätten seine Werke immer noch kaum so vielseitig fortgewirkt, wäre er nicht einer der besonnenen Meister gewesen, die nie mehr und Anderes wagen, als sie zu leisten im Stande sind, und in ihrem Felde durchweg Vollendetes geben, weil sie alle Mittel, deren sie bedürfen, gleichmäßig ausgebildet haben.

Sieben und zwanzigste Vorlesung.

3. Von den einzelnen Werken des Hubert ist, wie schon gesagt, keines erhalten, das sicher beglaubigt wäre. Johann dagegen, in Betracht seines kurzen Lebens hat eine ziemlich beträchtliche Anzahl zurückgelassen. Sämmtlich entweder bis zu dem Jahr 1432 zu Gent gefertigt, oder später zu Brügge. Ich will nur die authentischen nennen und einige der wichtigsten näher beschreiben.

Die Entwicklungsgeschichte Johann's läßt sich zu drei Hauptstufen gliedern, und eine erste Epoche von 1420 etwa bis zu dem Todesjahr Hubert's rechnen.

a. Es ist keine Lehrlingszeit mehr; Johann im Gegentheil thut sich, obgleich er dem Bruder vielfach zur Hand geht, und mit ihm gemeinschaftlich arbeitet, schon durch eigene Meisterwerke hervor. Seine unterscheidende Eigenthümlichkeit aber beginnt sich erst frei zu regen. Die Farben sind energisch, von gesättigter Gluth und in bändigendem Einklang, doch der warmbräunliche Fleischton in den Schatten weniger leuchtend; die Gestalten lebendig bereits, doch weder zu der späteren Schärfe und Genauigkeit ausgeprägt, noch zu jenem Grade innrer Belebtheit gesteigert, den eine derartige Ausführung doppelt nothwendig macht. Auch der Composition, im Ganzen und Einzelnen, fehlt jene sprechende Seele noch, durch welche jeder Charakter nicht nur überhaupt seine religiöse Vertiefung kund giebt, sondern zugleich auch den specielleren Affect und augenblicklichen Zustand, in welchen die bestimmte Situation ihn versetzen kann.

Als das älteste Bild aus dieser Epoche würde der Christuskopf in der Academie zu Brügge gelten, mit der Unterschrift: Joh. de Eyck Inventor. A. 1420. (oder nach Passavant 1440.) 30 Januarii. Doch schon Schnaase (Niederl. Br. p. 343.) bezweifelt mit Recht die Echtheit des Bildes; ebenso Passavant. (Kunstr. d. Belg. u. Engl. p. 352.) Es ist ersichtlich eine spätere Copie, ohne Klarheit der Farbe und Macht des Ausdrucks. Die Unterschrift selbst aber möchte ich nicht, wie Schnaase es thut, verdächtigen. Der aufrichtige Copist gesteht durch sie offen ein: er habe eine Erfindung Johann's aus dem Jahre 1420 wiederholt.

Das wichtigste erhaltene Bild aus dieser Epoche ist die obenerwähnte Einweihung des Thomas Becket, im Besitze des Herzogs von Devonshire; als ein Werk Johann's aus dem Jahre 1421 durch die alte Rahmenschrift documentirt.

In die ähnliche Zeit ist eine Verkündigung zu setzen, welche 1836 noch im Besitz des ältern Herrn Nieuwenhuys zu Brüssel war. Das Marienbild aber, aus der Sammlung des Herrn Aders in London, das Passavant (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 92.) dem Johann als ein Jugendwerk zuschreibt, muß ich bis jetzt bezweifeln. Auch führt Passavant in gewohnter Art als Erweis der Originalität nichts weiteres an, als die Klarheit der Farbe und den bräunlichen Schattenton.

Dagegen gehört Maria mit dem Kinde in der Sammlung des jetzigen Königs von Holland unbestritten in diese Epoche. Die Thurmartige, zierlich und leicht, wenn auch nicht im reinsten Styl sich erhebende Nische, unter welcher die Jungfrau steht, ist malerisch aufgefaßt, das bräunlich rothe Gewand in dem gewohnten Eyckischen Faltenwurf, doch der Fleischton von geringer Kraft, der Umriß, die Modellirung, der Ausdruck weniger genügend, obschon das Profil des Kindes von der beschatteten Brust wirkungsvoll abgehoben.

An Miniaturen theilt Waagen der Hand Johann's einige Blätter aus dem Brevier des Herzogs von Beford zu, das, wie es scheint, im Jahre 1424 beendigt wurde. Er schildert diese

Bildchen, denen des Hubert gegenüber, in der Ausführung als bestimmter, und nur durch strichelnde Behandlung minder weich und malerisch wirksam. Dafür rühmt er die mannichfaltigeren Charaktere, den lebendigen Ausdruck, und findet sie sowohl in den Proportionen schlanker, als auch in den Gewändern einfacher und reiner. (Kunstwerke u. Künstler in England u. Paris. Band III. p. 353.)

Den Schluß endlich bildet die Haupttafel des Altarblattes zu Gent, die Johann noch unter Anleitung und Aufsicht seines Bruders gefertigt hat.

Daß die Conception und Anordnung dieses großen Werkes von Hubert herrühre ist kaum zu bezweifeln. Weniger kann ich der Meinung sein, beide Brüder hätten bereits im Jahre 1420 die Arbeit angefangen. Denn wäre vor Hubert's Tode schon, wie es ein sechsjähriger Fleiß beider Meister erwarten ließ, die größte Anzahl der zwanzig Tafeln fertig gewesen, wie hätte Johann dann noch sechs andere Jahre auf die Vollendung der übrigen hinbringen müssen. Daß er aber noch diesen Zeitraum zur Beendigung nöthig gehabt, steht fest. Es scheint mir deshalb um vieles glaublicher, das Werk sei erst später begonnen, und Hubert, außer der Composition des Ganzen, habe mit eigener Hand nur die großen oberen Figuren Gott Vaters, des Täufers und der Jungfrau zu Stande gebracht. Johann, während derselben Zeit, scheint es, hat unter näherer Aufsicht Hubert's nur das Mittelbild, die Anbetung des makellosen Lammes, und dieses kaum vollständig ausgeführt. Unter allen überschreitet noch diese Tafel am wenigsten die obenerwähnten Grenzen. Die symmetrische Komposition ist strenger gehalten, die Schaaren bleiben gedrängter und werden durch individuelle Gruppirung, bewegte Stellungen und subjective Geberden noch geringer belebt. Die Gestalten sind mehr stämmig als schlank; der bräunliche Fleischton macht sich monotoner geltend, wenn auch mehr in den vorderen Figuren, als in der miniaturartig kleineren Schaar der weiblichen Heiligen, die zuletzt gemalt sein mögen. Außerdem ist die Farbenharmonie des Ganzen weniger mild und wohlthuend.

Bald herrscht stellenweise nur eine Farbe vor, wie in der Gewandung der Päbste und Geistlichen im Vorgrunde links das Roth, und in den Röcken der um den Brunnen Knieenden das Violett, das links in's Graue, rechts in's Bräunliche spielt; bald wieder, dieser Einförmigkeit gegenüber, steht ein directes Roth, Blau, Weiß und Grün bunter nebeneinander. —

b. Eine zweite Stufe in Johann's künstlerischer Thätigkeit läßt sich, was die vorhandenen Werke betrifft, am sichersten nach Vollendung der Mitteltafel auf die bisher noch fehlenden oberen und unteren, inneren und äußeren Flügel beschränken. Sie füllt den Zeitraum von 1426—32. Ihr eigenthümlicher Charakter ist schwer zu bestimmen. Von dem Grundtypus der Anordnung, die Hubert erfunden, und der bisher befolgten Behandlungsweise entfernt Johann sich noch keineswegs, aber innerhalb desselben bewegt er sich immer selbstständiger und freier. Schon im Mittelbilde, allem Zusammendrängen zum Trotz, heben die einzelnen Figuren und Köpfe sich trefflich ab; jetzt aber sind sie lockrer gestellt, mannichfaltiger und mehr unwillkührlich bewegt; alle im Ausdruck der gleichen Situation, doch jeder ein in sich reichres Individuum, und auf jeder Tafel schon Einige durch Blick und Geberde in Gespräch oder sonstigem Bezuge. Es ist die ähnliche Masse als im Mittelbilde, aber der Hauch eines reicher belebenden Geistes gliedert und einigt sie.

In Rücksicht auf Färbung ist gleichfalls ein Fortschritt unverkennbar. Die Töne gewinnen an Vielseitigkeit, die Harmonie wird feiner und milder, die Scala von Licht und Schatten erweiterter, und mit ihr vermehrt sich die sichere Festigkeit der Zeichnung und Modellirung. Hauptsächlich aber schreitet die Carnation reichhaltiger vorwärts. Aus den klaren bräunlichen Schatten, dem jedesmaligen Charakter gemäß, entwickelt sich ein höchst verschiedenartiger Fleischton; hier weißlicher und zarter geröthet, dort dunkler, gelbbrauner, selbst finster bei finstern Charakteren, und in anderen Köpfen, als Gegengewicht der wärmeren Schatten, walten violettere Töne durch. Man sieht den Gestalten in Zügen und Farbe das Clima, den Himmelsstrich an, un-

ter dem sie gelebt. Dabei wird die Pinselführung immer gewandter, die Handschrift kenntlicher, die Meisterschaft unbedingter und ihrer Mittel gewisser.

Diese Befreiung steigt fast von Tafel zu Tafel. Den Beginn, glaub' ich, macht Johann mit den inneren Flügeln zur Rechten, dem Zuge der Richter und Streiter. Die Vertheilung der Pferde, auf dem engen Raume weder zusammengedrängt noch sich irgend hindernd, die Verschiedenartigkeit der Figuren in Sitz, Bewegung und Haltung beweisen bei der feinen Carnation den selbstständigen Meister, dessen Naturbeobachtung mit seiner Geschicklichkeit wächst. Der bekannte Kopf Hubert's, in seinem etwas gezwungen freundlichen Ausdruck ist deshalb wohl nicht unmittelbar nach dem Leben gemalt, sondern nach einem früher gefertigten Brustbilde wiederholt und verändert. Johann, seinem eigenen Portrait zufolge, hat kaum das dreißigste Jahr überschritten, so daß diese Tafel füglich schon um das Jahr 1427 oder 28 kann beendigt sein.

Die beiden inneren Flügel links, die heiligen Büßer und Pilger, möchte ich in Rücksicht auf ihre Entstehungszeit den eben erwähnten nachfolgen lassen. Kein anderes Gemälde dieser Epoche enthält in den männlichen Gestalten und Köpfen in jeder Beziehung energischere Charaktere, sprechendere Züge und einen tiefer gefühlten Ausdruck als die Tafel der Einsiedler. Die Greise, welche den Zug eröffnen, der eine altersgebeugt, der andere kräftiger, waren einst Helden, kühn in der Schlacht, weise im Rath. Die Last der Jahre erst hat sie zu jener stillen Andacht aufgefordert, deren Einsamkeit sie jetzt nur unterbrechen, um mit dem letzten Kirchgang ihrem irdischen Dasein den Abschluß zu geben. Und welche Männer folgen ihnen. Die übrigen Charaktere stellen fast durchweg wackre, tüchtige Menschen vor Augen. Hier aber treten uns brutale Gesichter entgegen, die zum Theil nicht ohne schwere Verbrechen durch's Leben gegangen sind. Die schuldbelastete Seele hat sie zu Büßern gemacht. Der Eine besonders, mit dem langen wirrigen Lockenhaar steht, mitten im Zuge wie festgewurzelt, als habe im Sonnenbrande der Wüste das

einsiedlerische Suchen nach Licht ihn bis ins innerste Herz verdunkelt und erstarrt. Nur ein Wunder der Gnade kann diesen erhellen. Daß Hubert noch an den ersten Flügel Hand gelegt habe, wie Passavant wegen des bräunlichen Fleischtons wahrscheinlich findet, muß ich durchaus bezweifeln.

Dagegen sind auf dem zweiten der Pilger mehrere Köpfe in Ansehung auf lebendige Carnation und beseelte Charakteristik von geringem Werth. Wie denn auch Kugler schon (Handbuch der Geschichte der Malerei II. p. 51) auf einen Schüler des Hubert schließen will. Aus einem schwerbegreiflichen Grunde freilich. Er findet den Ausdruck in den Gesichtern, „verwunderlich seltsam bizarr, und das Streben des Hubert nach Charakteristik bis zur Carikatur übertrieben." Hiervon kann gar nicht die Rede sein. Formen, Gesichtszüge und Stellungen gehören sicher der Erfindung Johann's zu; er hat vielleicht nur die Ausführung einiger Figuren einem Schüler anvertraut, damit die Arbeit während seiner Reise nach Lissabon nicht ganz unterbrochen werde. Doch auch dieß ist höchst zweifelhaft. Wahrscheinlich aber hat er die Landschaft in beiden Tafeln, mit ihren Orangenbäumen, Cypressen, Pinien und Palmen statt der Kirchen auf steilen Felsen und der Eichen auf den Hügelabhängen, erst nach seiner Rückkehr gemalt. Diese neue südlichere Naturumgebung übertrifft nicht nur die Landschaft auf dem Mittelbilde und den rechten Flügeln, sondern gehört zum Schönsten, was er in diesem Felde irgend geliefert hat. Erst nachdem er die Tafel der Pilger vollendet, läßt er die zweite der Einsiedler folgen.

Ueberhaupt geht von jetzt die selbstständigere Production immer sichtlicher vorwärts. Auf den oberen Flügeln besonders kommen wieder neue Elemente zur Ausbildung. Erstens der größere Maaßstab der Gestalten; sodann, zum Theil mindestens, ein Glanz der Farbe und bei voller Energie eine Feinheit des Tons schwer übertreffbarer Art. Hiezu gesellt sich nun erst jene nüancenreiche Schärfe der Modellirung, die Johann's spätere Werke auszeichnet. Kein Fältchen auf Stirn und Wange, um Augen und Mund, kein Zahn, den irgend die geöffneten Lip-

pen sehn lassen können, kein Grübchen und Närbchen ist vergessen; im Gegentheil fast allzu genau ausgeführt. Endlich wird hier zuerst eine lebendigere Anordnung und in den singenden Engeln geistig und leiblich ein gesteigerter Affect durchgreifend. Van Mander bereits rühmt von ihnen, sie seien so kunstreich nachgebildet, daß man aus ihren Zügen leicht merken könne, welcher den Discant, Alt, Tenor und Bassus singe.

Die nächste Arbeit, die Johann an den oberen Tafeln unternimmt, ist die Vollendung des Kopfs der Maria, den Hubert wahrscheinlich unbeendigt zurückgelassen hatte. Doch spricht für diese Vermuthung nichts als die genauere Ausführung und feste Modellirung, so wie auf der rechten Wange im Lichte der kühlere Ton, den Johann erst im Gegensatz der bräunlichen Schatten liebt.

Von Maria sodann wendet er sich zu den Tafeln der musicirenden und singenden Engel. Weiter als in diesen Figuren und Köpfen ist die Naturwahrheit kaum mehr zu treiben. Ja sie nähert sich in dem plötzlichen Uebertritt aus der bisherigen Darstellung ruhiger Andacht zu bewegter Belebtheit beinahe schon der Grimasse. Aber der mächtige Ausdruck gänzlicher Selbstvergessenheit und Versenkung in den Gottesdienst des Gesanges verleiht dieser Naturtreue eine Heiligkeit, eine Wucht und Gewalt, und bei sonstiger Ruhe in den Köpfen eine Concentration der Beseelung, die jeden Tadel verstummen macht.

Die aufrecht stehenden Figuren Adam's und Eva's beschließen auch diese Reihe der inneren Flügel und machen den Uebergang zu der Vollendung der äußeren. Beide Gestalten widerlegen augenscheinlich die Ansicht, die Eycks hätten niemals oder selten nach dem Nackten gemalt. In Stellung, Gliederbau und Physiognomie ist das nackte Modell aufs getreulichste nachgebildet. Hauptsächlich in Eva's kastanienbraunen Augen und rundem frischem Gesicht, den mageren hohen Brustknochen, dem starken Leib, den dünnen Armen und Schenkeln, den breiten Knien und trokkenen Waden. Ebenso in Adam's kräftiger, doch hagerer Gestalt, in welcher die Knochenstruktur, die Muskeln und Sehnen,

ja selbst die einzelnen Härchen auf Brust und Beinen ein langes, ernstliches Studium beweisen. Dennoch zugleich giebt Johann in diesen Portraits den Grundtypus menschlicher Natur in gediegenster Charakteristik wieder. Auch hat er auf den hohen Standpunkt der Figuren Bedacht genommen. Mit solcher Keuschheit aber ist das Ganze behandelt, daß es scheint, als habe er selber eine Schaam gefühlt vor der Nacktheit seines Modells, und nun den Ausdruck derselben Scheu selbst unbewußt auf sein Werk übertragen. — In Bestimmtheit der Modellirung, in lebendigem Ausdruck und fleißigem Detail stehen diese Tafeln mit den singenden Engeln auf gleicher Stufe, überragen sie aber in Feinheit der Carnation. Hier zuerst gedeiht bei warmem tiefem Localton und braunen Schatten das Spiel mit graubläulichen Halbschatten und violetteren Tönen zur nächsten Meisterschaft. In der Eva vornehmlich auf der Brust bis zum Unterleibe, und auf Armen und Beinen. Adam ist in einem bräunlicher glühenden Fleischton gehalten, welcher durch kühlende Schättchen zu jenem saftigen halbgrauen Braungrün fortgeht, das Johann auf späteren Bildern so wirksam für die Schatten der Mauern und Pfeiler benutzt.

Mit den äußeren Flügeln endlich macht er den Schluß. Diese letzten acht Tafeln sind die gelungensten. Die Freiheit der Formen und Gewänder, die Zartheit des Ausdrucks, der Glanz der Farbe und die wiederum weitere Scala von immer noch leuchtenden Schatten und immer noch mildem Licht überbieten alles Bisherige. Er verliert nicht an Ernst und Kraft, aber zum erstenmal waltet das Rundliche, Weiche und Anmuthsvolle der Jugend vor. Die Modellirung büßt ihre vollständige Bestimmtheit nicht ein, doch sie vermeidet das allzu Scharfe. Ueberhaupt steigt das feine Gefühl für den Reiz der Färbung. Die Zimmerluft, die leise Abtönung und Beleuchtung sind bewundernswerth, und das Spiel mit der Wärme der Schatten und der unmerklich kühlenden Mitteltöne und Lichter ist, wenn auch nicht als durchgreifendes Prinzip, doch mit einer Sicher-

heit angewendet, wie sie nur den größten Coloristen zu Gebote steht. — —

Am 6sten Mai 1432 wurde das ganze Werk als vollendet aufgestellt. Die Wirkung, als zum erstenmale die doppelten Flügel sich öffneten, muß unaussprechlich gewesen sein.

Hoch oben über den kaum fußhohen Figuren des Mittelbildes Gott Vater lebensgroß, auf dem Haupt die Tiara, die Krone zu seinen Füßen, in der Linken das cristallene Scepter, die Rechte erhoben zum ewigen Schwur. Keine Engelsglorie umgiebt ihn; unter engen goldnen Bogen sitzt er unbeweglich da. Das Werk der Schöpfung ist vollbracht, die Ordnung der Dinge seit jeher gesichert. In der Stille der Wahrheit seiner selbst gewiß mit demselben Blicke schaut er durch alle Räume, in alle Herzen, immer der Gleiche; allherrschend und streng, und doch um Auge und Mund einen Zug der Gnade. — Zu seiner Linken Johannes der Täufer, von großen Formen und mächtigem Haarwuchs, doch portraitartig individuell; das Kleid der Wüste unter dem reichen grünen Mantel, der bis zu den nackten Füßen herniederfällt. Auf seinen Knien liegt das Buch der Verkündigung; er hat es in bescheidener Zuversicht mit treuem Verständniß gelesen; aber die ganze Gestalt sitzt da, als wäre in der Gegenwart Gottes jede eigene Kraft erloschen. Das gläubige Auge auf ihn gerichtet hält er in warnender Liebe die Rechte empor, und ruft auch von hier aus dem Menschen zu: Gehe in dich, das Himmelreich ist nahe!

Gegenüber zur Rechten des Vaters sitzt Maria, gerad aufgerichtet, von edler Bildung, unbeschreibbar jungfräulich und züchtig, ernst, und doch holdselig und milde. Als Himmelskönigin mit Blumen und Kronen geschmückt, doch im Angesicht Gottes nicht als thronende Jungfrau. Voll demüthiger Hingabe, mit geneigtem Haupte, unwillkührlich den Mund leise öffnend, ist sie lesend und sinnend in das Buch der Bücher versenkt, das sie aufgeschlagen hoch in beiden Händen hält, — ein Urbild weiblicher Andacht und kirchlicher Frömmigkeit, auf daß ihr nachfolgen alle, die ihrer ansichtig werden.

Ein unverbrüchliches Schweigen herrscht in diesen Gestalten. Desto wirksamer zu beiden Seiten ertönt durch die Stille das Halleluja der Engel. In schweren Gewändern stehen die singenden vor dem hohen Pult, die musicirenden neben und hinter der Orgel; die Geigen und Harfen pausiren, nur Cäcilia hält durch einfachen Orgelklang die kunstreiche Fuge zusammen, die zur Erde, wie vom Chor der Kirche, herniederströmt.

Auf den äußersten schmalen Tafeln endlich stehen zur Rechten Adam, zur Linken Eva in engen Nischen von graugrünlichem Sandstein; darüber grau in Grau in kleinen Figürchen Cain's Brudermord. — Die verderbliche Frucht in der Hand blickt Eva lockend auf Adam hin, und doch mit der ernsten Ahnung der schweren Folge. Adam, mit der einen Hand die Schaam verhüllend, die andere auf die Brust gelegt, empfängt nicht die Frucht. In langem Sinnen und schmerzlicher Erwartung fast, denkt er dem forterbenden Schicksale nach, das über alle Creatur verhängt sein soll. — Von Sünde und Tod aber ist die Menschheit erlöst durch die Gnade Gottes.

Dieß Evangelium verkündigt, wenn die inneren Tafeln sich schließen, auf der Außenseite der Gruß des Engels. In Maria's Gemach, kirchlich und häuslich zugleich, ist der Bote Gottes herabgeschwebt. Die schimmernden Flügel senkend beugt er das Knie, und öffnet halb schon den Mund zur Verkündigung, unendliche Milde in allen Zügen. Er lächelt nicht freudig, aber der frühere Ernst scheint durchglänzt von dem Heil seiner freudigen Botschaft.

Maria in weitem, faltigem Mantel und Unterkleid war zum Gebete niedergekniet. Der Engel schaut aus der Ferne auf sie hin, er spricht zu ihr, aber sie sieht, sie vernimmt ihn nicht. Dicht über ihrem zur Seite geneigten Haupte, mit ausgebreiteten Flügeln, steht die Taube symmetrisch in Stellung und Form, in tiefem Sinnen hinausschauend in alle Weiten. Auch diese erblickt Maria nicht, doch eine wunderbare Ahnung zieht ihren Blick nach oben; schon ist ihr Herz in das Mysterium eingeweiht, und die Hände, in zarter Seelenkeuschheit über der Brust

gekreuzt, die halbgeöffneten weichen Lippen, Stirn, Wangen, die ganze Gestalt, alles drückt die widerstandsloseste Hingabe aus. Kein Entzücken: durch die Wonne der reinsten Empfängniß weht ein Gefühl des Unwerths vor Gott.

Von dem Rundbogen über ihr schaut Zacharias, der Prophet, auf sie nieder, beglückt, daß sein Auge diesen gesegneten Tag gesehn; über dem Engel zeigt heftiger Micha in der aufgeschlagenen Bibel die Stelle der Prophezeiung, mit ruhigem Blicke, im Voraus gewiß, die Stunde der Erfüllung sei genaht. Zwischen Beiden, in mittelaltriger Tracht, im Turban die Eine, die Andre in perlenbesetzter Mütze, knien die Sybillen Cumana und Erythraea. Und draußen im Freien auf den Dächern der Häuser, in den heiteren Lüften spielt heller freudiger Sonnenschein.

So ist die Versöhnung durch Gottes Gnade lebendig und wirklich. Aber der Mensch kann ihrer theilhaftig nur durch Glauben werden und Gemeinschaft der Frommen. Dieß Werk der Andacht stellt das Mittelbild mit den innern Flügeln dar.

Welche Sabbathruhe in dem Morgenglanze der lichtklaren Luft, in den ernsten Cypressen, den frommen Palmen, den unbeweglichen Eichen. Wohin wir blicken ist eine gesegnete Stätte. An Felsenabhängen, an Wäldern, Triften und Strömen vorbei ziehn die Richter und Streiter, die Einsiedler und Pilger, aus allen Zonen, allen Völkern und Zeiten. Die Stadt Gottes ist ihr Ziel. Doch kein neuer Kreuzzug vereint sie. Sie wallfahrten nur im Kreuzzuge gegen das Heidenthum der eigenen Brust. Wie aus innrer Ehrfurcht vor Gott, ungewollt, sind sie zu Schaaren und Gruppen zusammengetreten. Es ist als wären sie lange, lange schon so miteinander gewandert. Wenige im leisen Gespräch, die Meisten den Blick nach Innen gerichtet, oder hinaus in unsichtbare Ferne.

Voran in Stahlrüstung lorbeerbegränzt die Standartenträger der flandrischen Waffenbrüder, die schon in den Kreuzzügen auszogen gen Jerusalem; daneben, dahinter auf silberhaarigem Maulthier ein spanischer oder portugiesischer Fürst, auf wildem Rappen der große Karl, zuletzt der heilige Ludwig und andere

berühmte Streiter des Herrn. Dann unter den Richtern der alte Hubert, und Johann, mit seinem Beschützer Philipp dem Guten. Alle in königlichem Prunk, die Rosse köstlich geziert, doch kaum ein Hufschlag hörbar, und nur der Glockenschall hell, der von den Kirchen herabklingt.

Die Einsiedler auf der anderen Seite, den steilen Bergrükken über sich, den sie herabgekommen, wandern langsam um eine Felsecke vorwärts. Die Greise mühselig, kräftig die Jüngeren, unter den Edelsten die Hefe des Volks, verdumpft, brütend, stierend, widerspenstig und doch in stummem Drange voll Schmerz oder Zorn ringend nach Heiligung. Was Waldesfrische, Furchtbäume und Rasengrün bieten können umgiebt sie. Aber ihr Labsal ist nicht der Schatten des Wegs, sondern das Licht im Angesicht Gottes.

Die Pilger, wackere Bürger, Handwerker und Kaufherrn, andächtigen aber beschränkten Sinns, schaaren sich enger zusammen, angeführt von dem riesengroßen Heiligen, der mächtigen Schrittes vor ihnen hergeht. Schon trennt sie der Fluß von der Stadt und fruchtbaren Ebene; doch Keiner blickt rückwärts. Ihr Werkeltagsdasein, bis sie den Herrn geschaut, wird ihrer Seele zur Bürde, wie auf Christoph's Schultern, ehe sein Herz es erkannt, das Christkind schwer und schwerer gelastet hatte.

Auf der Haupttafel endlich sind die Wanderer am Ziele. In dichten Gruppen breiten sie sich im Vorgrunde aus, und ziehn vom Hintergrunde heran in einfachster Ordnung. Die Mitte des Ganzen bildet der Altar und auf ihm das Lamm; aus der Brust das Blut in den Kelch ergießend, den Kopf von Strahlen umgeben. In Form und Farbe durchaus naturgetreu, und doch bedarf es der Werke nicht: Ecce agnus Dei, so unwandelbar, schuldlos und groß steht es da, ein lebendiges Zeugniß und ewige Gewähr der Versöhnung. — In regelmäßigen Abständen im Kreise umher zwölf Engel; die nächsten mit der Marterſäule, der Geißel, dem Kreuz, die vordersten hoch in die Luft das Rauchfaß schwingend, knabenhaft fromm, doch ernst, ohne kinderselige Heiterkeit.

Ganz im Vorgrunde der Brunnen des Lebens, der die herzugeströmten Schaaren trennt. Die ersten, welche angelangt, knien voll andachtsvoller Bewegung im Halbkreise, der mit Aufrechtstehenden abschließt. Links dahinter der Clerus, in kirchlicher Pracht, Päbste, Erzbischöfe und Priester; in diesem geweihtesten Augenblick am meisten dessen bewußt, was sie von Gott noch scheidet, und den Laien gleichstellt.

Rechts die bekehrten Heiden aller Völker, Zungen und Zeiten, in langen Talaren und verschiedenartigsten Trachten; breite Gestalten, einige so mächtig, als hätten sie jetzt erst den Urwald verlassen, in dem sie ihren Götzen gedient. Die stumme Heiligkeit fehlt dieser Schaar. Nur Wenige blicken sich prüfend in's Herz, die Meisten schaun suchend hinaus, hinauf zu Gott.

Vom Hindergrunde her rechts zwischen Gesträuchen und Hügeln die heiligen Märtyrer der Kirche; gegenüber aus Citronenbäumen, Rosenbüschen hervor in gedrängtem Zuge, Palmenzweige in Händen, sanft, fromm und still, voll Seelenadel und Demuth die Märtyrinnen. In Haltung, Gang, Gewändern und dichten Kränzen ähnlich den cölnischen Jungfraun im Gefolge der Ursula, doch ohne das heitre Dreinschaun und die kindliche Lust.

Dann über den Hügeln weithingestreckt die Stadt Gottes, Kirche an Kirche, rechts Straßen und Häuser, links Bäume als Schluß, und nur in der Mitte ein Blick noch offen auf blaue Berge, über denen hoch in den Lüften die Taube schwebt, und seine Lichtstrahlen nach allen Seiten verbreitet.

Sanft steigend erhebt sich das weite und doch beschlossene Local; ein Natur- und Volkstempel, von Anbetenden voll, aber der Raum der Landschaft nirgend verengt, der Blick stets auf den einzigen Hauptpunkt gezogen, dem die Menge allzu nahe zu sein sich scheut.

Der Wiesengrund, mit Blumen durchwürkt, die Hügel und Bäume prangen in thaufrischem Grün, das wolkenlose Blau des Himmels, die rothen Meßgewänder setzen sich kräftig dagegen ab, die hellen Kleider der Engel und Jungfraun mischen

sich vielfarbig ein, aber die Harmonie der energischen Farbe ist gleich der ganzen Gruppirung einfach und streng. Herbe fast, ruhte nicht ein heiliger Frieden über der ganzen Natur, und über dem Lamm und der Menschheit das Geheimniß der Liebe.

Wird nun das Mittelbid von den unteren Flügeln bedeckt, so geben die Außenseiten noch einmal den Anblick kirchlicher Andacht. Doch nicht in der fernen Stadt Gottes; in der Stadt Gent selber. Grau in Grau stehn in der Mitte der Täufer und Johannes der Evangelist; Steinbilder, wie wir sie an den Eingangsthüren der Kirchen zu sehen gewohnt sind; zu täuschender Wirkung mit dem Pinsel gemeißelt. Der Täufer, das Lamm auf dem Arme, den mildesten Ernst in Gestalt und Zügen, das Auge ohne Augenstern, und doch fast blickend und sehend, den Mund wie zum Herbeiruf öffnend und zum Kirchgange mahnend. Der Evangelist sanfter und freier in Form und Ausdruck, den Kelch in der Hand, als fordere er liebend auf zum Mahl der Versöhnung. — Zu ihren Seiten die Stifter des Bildes. Neben dem Täufer der alte Judocus Vyts, auf den Knieen, die gekrümmten Hände zum Gebet an einander, so voll Glauben und Trost, so ganz in Andacht, als wollte er sich nie wieder vom Boden erheben, und fühlte jetzt schon, aus langen irdischen Mühn, den Uebergang zur Seligkeit im Angesicht seines gnädigen Richters.

Links neben dem Evangelisten Lisbetta Vyts, seine wackere Hausfrau, in ähnlicher Frömmigkeit, noch lebenstüchtig und frisch, ohne Zwiespalt von Kirche und Haus, im Gebet die oft wohl matronenhaft schärferen Züge zur Milde geglättet.

Schon die Rundbogen und Pfeiler in Maria's Gemach auf den oberen Flügeln, und mehr noch auf den untern die Statuen und Figuren in den Nischen und Bogen erinnern durchweg an kirchliche Architectur und Bildhauerei. Die Schatten sind kräftger, die Formen sculpturartig gerundeter, die weißen Gewänder des Engels und der Jungfrau, wenn auch gelblich wärmer im Ton, entsprechen der grauen Steinfarbe des Evangelisten und Täufers, und doch ist gerade als Gegengewicht über

diese Tafeln ein Saft der Farbe, ein Glühen der Töne und überall durchspielendes Kühlen, eine Grazie der Färbung und Macht des Pinsels verbreitet, die nur durch die Uebermacht des geistigen Ausdrucks besiegt wird, und erst nach langem Anschaun lieblich die tiefe Strenge ermäßigt. — —

c. Die dritte Epoche in Johann's künstlerischer Entwicklung umfaßt seine letzten dreizehn Lebensjahre, die er, ausschließlich der Kunst geweiht, in Brügge zubrachte. Hier zum erstenmale hat er es ganz mit selbstständigen Compositionen zu thun und darf seinem eigenen Genius folgen. Doch entfernt er sich auch jetzt noch keineswegs von der bisherigen Bahn. Er bildet im Gegentheil nur dieselbe Darstellungsweise, die er in den singenden Engeln und der Verkündigung theils erreicht, theils schon zum Gipfel geführt hatte, nach zweien Seiten bestimmter aus; in Betreff auf individuellere Situationen, und auf miniaturartig genaues Detail.

Nur diese Punkte will ich näher besprechen. Dem Inhalte nach, ein Gruß des Engels und ein Hieronymus ausgenommen, bleibt die Verehrung der Jungfrau der wiederkehrende Gegenstand. War nun bisher das eigentliche Object der Andacht entweder für sich behandelt, oder der anbetenden Gemeinde gegenüber nur in symbolischer Form vor Augen gestellt, so tritt jetzt erst in vielen dieser Marienbilder die lebendigere Verknüpfung der Verehrenden selbst mit dem Gegenstande ihrer frommen Betrachtung heraus. Keine Schaaren, in denen die einzelnen bei aller Verschiedenheit sich dennoch in Ausdruck und Stellung gleichen, wandern mehr herzu oder stehn umher. Nur zwei oder drei Figuren gruppiren sich um die Jungfrau, bald knieend bald aufrecht; jeder nach seinem Charakter zu Maria in anderem Verhältniß. Dadurch wird eine, wenn zwar immer noch einfache, doch aber individuell abgeschlossnere Composition erforderlich, die nun auch der landschaftlichen Natur nicht mehr bedarf, sondern sich lieber in Capellen und Kirchen einsame Räume sucht, wohin kein Laut der sonstigen Welt herüberdringt, und nur die Oeffnungen der Pfeiler und Bogen einen

Blick ins Weite geben. Die Architectur bildet in dieser Epoche ganz ebenso das Gegengewicht gegen die vollere Individualität der Figuren, als in der vorigen die vielgestaltigen Formen der Landschaft ihrerseits die architectonisch einfachen Gruppen mit freierem Leben umkleidet hatten.

Mit dieser Concentration des Locals und der Composition vermehrt sich nun auch das feinere Studium der Perspective und Lichtwirkung, überhaupt die Ausführlichkeit in allem, was ein beobachtendes Auge mit Liebe auffaßt, und eine ebenso fleißige Hand irgend wiederzugeben vermag. Die gründliche Naturtreue erreicht ihren höchsten Gipfel. Schon Facius, der sein Buch von berühmten Männern eilf Jahre nach Johann's Tode schrieb, ist besonders nach dieser Seite von den eyckischen Werken hingerissen. „Nichts aber", sagt er in der Schilderung der obenerwähnten Badstube, (de viris illustribus p. 46.) „sei fast Bewundernswerther als ein gemalter Spiegel, in welchem man alle Gegenstände des Bildes wie in einem wirklichen Spiegel erblicke." Man kann diese Bemerkung noch weiter ausdehnen. Auch die übrigen kleineren Werke geben den Eindruck von Spiegelbildern. So genau und täuschend tritt uns in ihnen alles entgegen. Doch keineswegs wie bei Franz Mieris, Gerard Dow, oder gar Adrian van der Werff. Je schärfer und feiner Johann die Formen ausführt, um desto mehr weiß er ihren Totalausdruck wie bisher durch jenen Ernst zusammenzuhalten, den er selbst da nicht ablegt, wo er um mildere Schönheit bemüht ist, und unbefangen an das Täglichste und Nächste erinnert.

Dessenohngeachtet steht er auch in dieser Epoche auf der eigentlichen Höhe vornehmlich in solchen Werken, in denen der Fleiß der Behandlung zwar mit innerer Großheit zusammentrifft, die spiegeltreue Genauigkeit aber weder überwiegt, noch als Hauptsorge merklich wird.

Kein andres Gemälde Johann's ist mir in diesem Sinne ergreifender erschienen, als das Marienbild in der Academie zu Brügge. Er hat es der Unterschrift nach im Jahre 1436 beendigt. Waagen zwar (über Hub. und Joh. v. Eyck p. 207—9)

und nach ihm Schnaase (Niederl. Briefe p. 343.) sind nicht des gleichen Lobes voll. Doch hat Waagen sein früheres Urtheil gewiß schon zurückgenommen, und Schnaase das Bild wohl am schlimmen Tage gesehen. Passavant (Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 350.) hebt es gebührend heraus.

Im Chor einer Kirche des 12ten Jahrhunderts, unter dem reichen Thronhimmel, auf buntem Teppich sitzt die Jungfrau, ein Gegenstand tiefster Verehrung. Mächtig und groß; der Mantel um sie her, statt sanft herniederzufließen in schwerem härterem Faltenwurf, und am Boden in winklichen Brüchen, doch ganz im Charakter andachtfordernder Hoheit. Eine stumme Ruhe, ein strenges Sinnen durchdringt ihr Antlitz; nur um den feinen kräftigen Mund und das runde Kinn spielt, wenn auch nicht bis zur Freundlichkeit zart, der Ausdruck von Liebe.

Das Kind auf ihrem Schooße hält die rechte Hand auf einem grünen Papagei, in die Andre reicht die Mutter ihm Blumen. Die ganze Gestalt, mit großen Füßen, sonst wohlgebaut, ist mehr männlich fest als voll und weich; der blonde Kopf, Auge und Stirn sind von derselben Strenge, die Wange hat sogar ältliche Züge, und das Lächeln der Lippen erscheint fast gezwungen gegen den Ernst der übrigen Formen.

Zur linken Maria's kniet als Donatar der Canonicus van der Paele, eine kräftige Gestalt, in hohen Jahren. Das Brevier, die Brille hält er in Händen, die noch kein Zittern kennen. Das faltige Gesicht bezeugt, was er als Jüngling, als Mann, als Greis unerschüttert in Kirche und sonst im Leben gewirkt und durchgeführt habe. Nur jetzt erst umzieht die leise Dämmrung des Alters sein Auge. Aber mit festem Blick schaut er auf Maria, und doch in Gestalt und Ausdruck gebeugt vor Gott, voll innerster Andacht.

Dicht hinter ihm, mehr zur Linken, steht sein Schutzpatron, der heilige Georg, in Rüstung und feinmaschigem Panzerhemd, die Lanze und seidene Fahne über der Schulter. Gutmüthig lächelnd deutet er mit der einen Hand auf den knieenden Greis, die andere ungewollt, wie zum ehrfurchtsvollen Gruß, lüftet den

Helm. Er tritt nicht als Held heran und Ritter des Herrn. Frommen Blicks, aber freudig, zutraulich, als hab' er schon lange und oft die Jungfrau geschaut, und wisse in seiner gläubigen Demuth sich gut zu stehen mit seinem Gotte.

Auf der Gegenseite blickt der heilige Donatus, in schwerfaltigem, prachtreichen Meßgewande, den Erzbischofstab und das Marterrad in Händen, mit ernsterer Andacht auf Maria. Ein so volles Leben als der Canonicus hat er nicht hinter sich, und kann die Freudigkeit des ritterlichen Georg nicht theilen. Stark von Seele und Leib, ein frommer Hirte und Märtyrer, bleibt die Strenge der Heiligung fort und fort sein Ausdruck.

Ihrer Versöhnung sind alle drei sich bewußt, doch wer Eins ist mit Gott verehrt um so mehr die Jungfrau voll Andacht. Das ist die höhere Ehre, der sie in diesem Bilde genießt. Zu ihrem Preise ist die älteste Kirchenpracht mit einem Fleiß, einer Liebe und Treue der Ausführung um sie her verbreitet, die alles Bisherige weit übersteigt. Kein Bild funkelt in einer ernsteren Gluth und Tiefe der Farbe. Im Hintergrunde geht ein grünbräunlicher Steinton überall durch die starken Mauern, die Pfeiler und Bogen, die weder schwer und gedrückt, noch schlank und leicht, aber fest wie zu unvergänglicher Dauer dastehn. Aus dieser Grundlage leuchten Maria's rother Mantel, das gelb durchwürkte blaue Gewand des Donatus, der weiße Pelzrock des Stifters, die goldene Rüstung Georg's und der buntfarbige Teppich in feierlichem Glanze hervor. Nur ein gedämpftes Tageslicht fällt durch die niedrigen Bogen. Die runden grünlichen Scheiben haben zwar Lichtblicke, sie treiben den Hintergrund aber nicht vor. In Maria's Mantel ist alles durch Tiefe der Schatten gezwungen, und wie stark dagegen das blendend weiße Gewand des Canonicus absticht, es tritt dennoch nicht mehr als nöthig gegen die Goldrüstung des Georg und das Meßkleid des Märtyrers heraus. Der gleiche Grundton aber nimmt jede Farbe in sich zurück. Der Mosaikfußboden und Teppich bleiben davon durchzogen; der Purpurmantel der Jungfrau, ihr goldiges Haar, die Schatten des Fleischtons sind bräunlich gefärbt; das Blau im

Gewand des Donatus, bei röthlicherer Carnation, spielt gleichfalls ins Grünbräunliche über, die Schatten im Rock des Stifters, Gesicht und Hände glühn in der ähnlichen Wärme, und in den Waffenstücken Georg's kehren dieselben Töne noch einmal wieder. Dazwischen blinken die Perlen auf der goldenen Rüstung, die Edelsteine am Stabe des Bischoffs, und bis in's tiefste Dunkel hinein ist eine Klarheit bewahrt, mit deren Kraft und Bestimmtheit sich nur die Harmonie messen kann, die alles Einzelne durch leise Uebergänge in Fluß bringt, und doch zu heiliger Ruhe das Ganze zusammenfaßt.

Diesem Bilde, obschon geringer an Werth, geht unter noch vorhandenen Werken der Zeit nach wohl nur eine Verkündigung voran, einst der Flügel eines Altarblattes, das Johann für Philipp den Guten gemalt haben soll, jetzt in der Privatgallerie des Königs von Holland.

Das Local ist wiederum eine Kirche, mit dicken steinfesten Säulen, zierlich ausgeführten Capitälern und strengen Spitzbogen, zusammt in jenem reich nüancirten grünbräunlichen Ton, und von sorglichster Ausführung. Die knieende Maria, ein echt eyckisches Gesicht mit wenig geöffneten, etwas übersichtigen Augen, in blauem hochgegürteten Unterkleide und Mantel, vernimmt die Botschaft des Engels, der in golddurchwürktem, rothsammetnem Meßgewande sich zu ihr niedergebeugt hat. In das Getäfel des Mosaikfußbodens mit vieler Kunst, in perspectivischer Verkürzung, sind Geschichten des alten Testaments gemalt, Simson die Säulen rüttelnd am Hause der Philister, David und Goliath und andere ähnliche.

Gleichzeitig mit dem Marienbilde zu Brügge ist ein Portrait in der Gallerie des Belvedere zu Wien. (Zweites Stockwerk, Zimmer 2. No. 12) Es stellt, durch die Namensaufschrift und Jahreszahl 1436 beglaubigt, den Decan Jan van Löwen in jüngeren Jahren unter Lebensgröße dar. Ein zweites Brustbild, (ebendaselbst No. 39) zu welchem die Dresdner Kupferstichsammlung eine höchst werthvolle Zeichnung besitzt, ist das Portrait des Jodocus Vyts. (Kunstbl. 1841. p. 14.) Passavant nimmt es je-

doch ohngefähr als gleichzeitig mit dem Bildniß der Isabella von Portugal an, das Johann in Lissabon 1429 gemalt hat. (Lettre à Mr. O. Delepierre. Gand 1842. p. 9.) — Aus dem Jahre 1437 giebt es nur ein Bild, grau in Grau, die heilige Barbara, vor einem im Bau begriffenen achteckigen Thurm, bisher im Besitz des Herrn van Ertborn (Kunstblatt 1833 p. 329.) — Der Christuskopf in dem Berliner Museum, der leider bedeutend gelitten, gehört in das folgende Jahr.

Als derselben Zeit angehörig führt Passavant neuerdings in dem eben citirten Briefe, (p. 9.) auf Autorität des Herrn Frasinelli, der lange Zeit in Madrid gelebt, noch zwei Flügel eines Altarblattes an, früher im Escurial, jetzt im Museum zu Madrid. — Auf dem rechten steht der Täufer, in seinem Arme auf einem Buche liegend das Lamm; vor ihm der Donatar, Heinrich Werlis aus Cöln. Das Bogenfenster giebt die Aussicht auf Wiesen und entfernte Gletscher; ein runder Spiegel läßt auch den fehlenden Theil des Zimmers sehen.

Der linke Flügel stellt die h. Barbara dar, in rothem golddurchwürktem Kleide und blauem Sammetmantel, auf einer reichverzierten Bank sitzend. Ein loderndes Kaminfeuer wirft sein Licht und seine Reflexe rings auf die Gegenstände umher. Im Grunde der Landschaft erblickt man bei einem Thurme in kleinen Figürchen die Enthauptung der Heiligen.

Die Behandlung soll trefflich sein. Das verlorene Mittelbild würde wahrscheinlich den authentischen Namen des Meisters kennen gelehrt haben. Denn die Flügel zeigen noch unten auf auf einem Streifen rechts und links die Inschrift: Anno mileno C. quater X ter et octo, hic fecit effigi . . . . . ge mêster Henricus Werlis, mgr. Colon.

Diese Beschreibung enthält nur wenige Züge, die gegen den eyckischen Ursprung Zweifel erregen könnten; die Beleuchtung durch das Kaminfeuer, die Enthauptug der Barbara und die Art der Aufschrift. Wenigstens liefern die documentirten Werke nichts dem Analoges. Bei der gänzlichen Unbekanntschaft aber mit dem Bilde selbst will ich weder dafür noch dagegen sprechen.

Doch könnte es vielleicht auch, je mehr es sich grade im Allgemeinen der Auffassungsweise Johann's anschließt, ein frühes Werk Hugo's van der Goes sein, wenn dessen Geburt, was freilich unermittelt ist, bis 1420 dürfte herabgerückt werden.

In das Jahr 1439 fallen zwei andre Gemälde Johann's. Erstens das wohlerhaltene Portrait seiner Frau in der Academie zu Brügge; sodann ein Madonnenbildchen, aus der Sammlung des Herrn van Ertborn, vor Kurzem von einem Geistlichen angekauft, im Dorfe Dikkelvenne, drei Stunden von Gent. (Messager des sciences et des arts, 1835.) Die Köpfe und Gestalten dieser Gemälde sind mehr oder weniger von mittlerer Größe; die Figuren des Brügger Marienbildes halb lebensgroß.

In seinen letzten Jahren scheint Johann durchweg einen kleineren Maaßstab vorgezogen zu haben, um der Meisterschaft in seinem Detail volles Genüge zu thun.

Hieher lassen sich vielleicht die Tafeln rechnen, die Facius (De viris illustribus. Firenze 1745. p. 46.) nach eigener Anschauung beschreibt. In dem Pallast des Königs Alphonso ein Bild, dessen auch van Mander als Ursache erwähnt, daß Antonello von Messina nach Brügge gekommen. (Fol. 124. b.) Die Verkündigung, und auf dem einen Flügel Johannes der Täufer, auf dem anderen der heilige Hieronymus in einer Bibliothek, die der gelehrte Humanist vor allem lobt. Auf den äußeren Flügeln Baptista Lomellinus, der ehemalige Besitzer nebst seiner Frau. Dieß Bild ist in dem Castell Nuovo nicht mehr vorhanden. (Passavant, Kunstblatt z. Morgenblatt. No. 4. p. 15.) Außerführt Facius als dem Cardinal Octavian zugehörig die Badstube an, die nach Vasari und van Mander (Fol. 125 b.) in den Besitz Friedrichs II. von Urbino gelangt ist.

Auch der unbekannte Reisende, aus dem ersten Drittheil des sechszehnten Jahrhunderts, dessen Bericht Morelli zuerst herausgegeben hat, (Basano, 1800.) liefert Notizen über mehrere wenn gleich zweifelhafte Gemälde Johann's. (p. 15 u. 45.) In der Schilderung eines Hieronymus jedoch, ehemals im Besitze des

Antonio Pasqualino zu Venedig, glaubt Waagen ein Bildchen wieder zu erkennen, das er zu Stratton bei Sir Thomas Baring gesehn. (Kunstwerke u. Künstler in England Bd. II. 253.)

Gleich unbezweifelbar und vortrefflich gilt ihm in der Gallerie des Lord Exeter zu Burleighhouse (II. p. 486.) eine stehende Maria, der von der heiligen Barbara der Donatar empfohlen wird; mit Architectur und landschaftlichem Hintergrunde.

Den höchsten Ruhm jedoch unter den kleineren Werken möchte ich dem Marienbilde im Louvre zuwenden.

Die Jungfrau sitzt auf einer kunstreich geschnitzten, mit Polstern belegten Bank; unter den Füßen einen Schemel. Aufrecht, nicht steif sitzt sie da; gekrönt von dem Engel, der über ihr schwebt; in ihrer ernsten Hoheit freundlich und mild, in Form und Ausdruck voll Jugendfülle und Lieblichkeit; der ganze Charakter groß und kräftig, aber bescheiden und still, und dieß alles in Einklang, wenn auch die religiöse Weihe überwiegt.

Ganz auf der äußersten Spitze der Kniee stellt sie das Kind wie zur Anbetung aus. Es an sich zu ziehen kam ihr niemals zu Sinn; eine unendliche Ehrfurcht hält sie zurück. Christus, die Weltkugel in der Einen Hand, die Andere segnend erhoben, schaut mit ruhigem Blick hinaus. Die Züge kindlich und ältlich zugleich, der Kopf mit wenigen blonden Seidenhärchen bedeckt, die sich im Ton mit der Landschaft dahinter ebenso verschmelzen als von ihr abheben; Arme und Knie zart, fast reizend in Carnation; der übrige Körper, mit den scharfen feinen Fältchen im Fleisch, minder lebendig.

Gegenüber, in dunkelviolettem Goldbrocat, der Donatar, in beginnendem Greisesalter; das getreue Portrait eines Mannes, der seinem Lebensberuf in redlicher Geschäftigkeit nachgegangen. Mit kleinen scharfen Augen, grad aus, doch von Andacht gefesselt, schaut er auf Christus, und je länger er ihm in's Angesicht blickt, um so mehr zittert der Mund vor innerer Rührung, und über die Augenbrauen lagert sich ein Zug, nicht bußevollen Schmerzens, doch stummer Betrübtheit.

In Energie, Tiefe, Klarheit und Wärme des Tons kommt

dieß Werk am meisten dem Brügger Marienbild nahe, und übertrifft das letztere nur durch liebevoll genauen Fleiß.

Im Mittelgrunde öffnen drei Rundbogen von dunklen Marmorsäulchen getragen, die Aussicht in's Freie; ein Mosaikgetäfel, etwas steil in der Perspective, zieht sich bis zu ihnen heran. Zunächst folgt ein Gärtchen mit Mauern und Zinnen, über die zwei Figuren hernieder in's Thal sehn, auf Dächer der Häuser, auf Kirchen und Thürme von unbeschreiblicher Zierlichkeit. In der Landschaft unten theilt der breite Fluß die Stadt, eine feste Steinbrücke führt herüber und hinüber, und spiegelt sich mit dem blauen Himmel und den grünen Ufern in dem ruhig fließenden Strom, der sich dann weiter und weiter schlängelt, bis in die letzte Ferne, immer an heimischen Ortschaften, Hügeln, Wiesen und reinlichen Feldern vorüber, durch eine rings bebaute, fruchtbare Gegend, die dennoch feierlich daliegt. Endlich in zarterer Abtönung schließt ein blaues Alpengebirg, so duftlos klar, als wäre die Luft nur Aether, der von sonnengelblichem Lichtschein sanft und allmählig in's hellste Blau bis zum Silberschimmer herüberspielt. — —

Von dem letzten Werk, das Johann vom Tode überrascht hat unvollendet zurückgelassen, ist nur eine alte Copie noch übrig, im Besitze des Herrn Bogaert-Dumortier zu Brügge. (Passavant, Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 367 und flg.) Es war für die Kirche und Probstei von St. Martin zu Ypern bestimmt, wo es auch vom Jahre 1445 bis 1757 gezeigt wurde. Van Mander (Fol. 126.) sagt, dieß Werk sei „mehr himmlisch als menschlich". In einer Kirche aus dem zwölften Jahrhundert steht Maria in weitem Purpurmantel, auf dem Haupt die Krone, das Christkind auf dem Arm. Vor ihr kniet der Probst Nicolaus von Maelbeke in blauem Priestergewande, mit breiter Goldstickerei und den eingewürkten Figuren der zwölf Apostel; in der Rechten das Brevier, in der Linken den Bischofsstab mit dem Bildniß des heiligen Martin zu Pferde. Die Fenster des Hintergrundes, wie Johann es in diesen letzen Gemälden liebt, ge-

ben den Blick in die reiche Landschaft. Die Flügel theils halb vollendet, theils nur skizzirt, hatten, nach van Mander's Bericht, je zwei Abtheilungen, worauf „verschiedene Bezeichnungen auf Maria"; links in einer Gegend voll von Häusern und Schlössern, der brennende Busch, dem Gott Vater segnend entsteigt, und darunter Gedeon mit dem Engel; rechts Aaron und die Thür des Ezechiel. Auf den Außenseiten, gleichfalls nur angelegt, grau in Grau Maria; drei Engel, die Geburt mit Posaunenklang verkündigend; die prophetische Sybille von Tibur und Kaiser Augustus.

Acht und zwanzigste Vorlesung.

II. Keine Epoche fast ist durch kritische Forschung weniger aufgehellt, als der große Kreis, den die eyckische Schule bildet. An Bildern gebricht es nicht, doch nur der geringste Theil ist bezeichnet oder sonst documentirt; Namen sind durch van Mander und Andere genug auf uns gekommen; wie aber die Meister und Werke zusammengehören, über diesen entscheidenden Punkt schwanken die Hypothesen mannichfach hin und wieder. Die Gebrüder Boisserée haben in früherer Zeit durch ihre Angaben vieles verwirrt; Waagen, der leider verstorbene de Bast, van Ertborn, Passavant Mancherlei neugeordnet, das Beste aber bleibt immer zu thun noch übrig. Doch werde auch ich hier, was nöthig wäre, nur in geringem Maaße zu leisten im Stande sein. Mein Aufenthalt in den Niederlanden war jedesmal kurz, und mir geht außerdem, befürchte ich, das rechte Talent ab, aus abgerissenen Notizen, die häufig da nur zu suchen sind, wo man sie meist nicht vermuthet, eine Arbeit zusammen zu künsteln, welche die nächste genaure Notiz wieder vergeblich macht. Ich liebe die Bilder zu sehr, und Namen, Register und Lottorechnungen (Passavant I. c. p. 370.) leider zu wenig.

Das Eigenthümliche, wodurch die Gebrüder van Eyck sich auszeichnen, fehlt durchgängig fast ihrer ganzen Schule. Die kernige Energie der Zeichnung und Färbung, die ursprüngliche Größe und das Mysterium im Ausdruck der Versöhnung Got-

tes und der Welt. Nur die Begabtesten ersetzen diesen Mangel durch eine zartere Innigkeit, die sich für das Ernste und Tiefe, wie für Mildes und Freundliches gleich zureichend erweist, und in Gestalt, Ausdruck und Colorit mit dieser feineren Seele nicht selten ein liebenswürdiges Talent für Zierlichkeit und Grazie verbindet.

Hauptsächlich aber beginnt die gesammte Schule das zu entwickeln, was selbst bei Johann noch im Keime bleibt: die lebendige Veranschaulichung nicht nur der Andacht vor dem Lamm und der Jungfrau, sondern bestimmterer und reicherer Scenen aus den Erzählungen des alten und neuen Testaments und der Legendengeschichte. Der selbstständigen Erfindung ist hiedurch ein noch wenig bebautes Feld aufgethan. Doch gerade in diesem Gebiet wird der Schultypus vielen zur Beschränkung. Je weniger die Eyck's für das neu erst zu findende ein Vorbild geliefert haben, jemehr gelingt dem größern Theil auch nur der stille Ausdruck zuschauender Frömmigkeit; überhaupt ein Seelenzustand, der weder Gesichtszüge noch Stellungen der gewohnten Ruhe entreißt.

Die bekanntesten in ihrer Blüthe fast gleichzeitigen Schüler nun, deren Namen, bald sicherer, bald ungewisser den noch vorhandenen Werke zukommt, gruppiren sich am besten wie folgt:

A. Voran stehn die unmittelbaren Schüler und Nachfolger Hubert's, welche, obschon sie danach streben, den Standpunkt des weitergeschrittnen Johann fast in keiner Rücksicht erreichen können.

B. Eine zweite Hauptreihe dagegen hat die Virtuosität dieses Meisters zu der festen Grundlage, auf der sie nicht ohne Freiheit und Eigenthümlichkeit fortbaut. Durchgreifend neue Elemente aber bringt auch sie nicht hinzu, obschon sie individuellere Situationen lebendiger anordnet und auch nach anderen Seiten vorzuschreiten versucht.

C. Die Spitze deshalb erreicht erst die dritte Hauptgruppe, indem sie sich jener zarteren Conceptionsweise zuwendet, welche,

der eyckischen härteren Männlichkeit gegenüber, ein neues Gebiet, wenn auch im Typus der Schule, ausbilden kann. —

A. Auf der ersten unentwickeltesten Stufe sind Geeraert van der Meire (Meere oder Meeren) und Pieter Christophsen zu nennen.

1. Schon ein altes Manuscript aus dem 15ten Jahrhundert bezeichnet den Ersteren als „discipel van meester Hubertus van Eyck", (Passavant, Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 379.) während van Mander (fol. 128. a.) von ihm sagt: te Ghent is gheweest corts nae Joan van Eyck eenen Geeraert van der Meire die een seer nette handelinghe hadde. Doch spricht er nur von einer Lucretia, die Gerard gemalt, und führt das Hauptwerk in der St. Bavokirche zu Gent nicht an; ein Altarblatt, das im Mittelbilde die Kreuzigung, auf dem rechten Flügel Moses, der in der Wüste das Wasser aus dem Felsen schlägt, auf dem linken das Wunder der erzenen Schlange darstellt.

Diesem Bilde nach erinnert van der Meire unter allen eyckischen Schülern am meisten noch an das eine Element, das Hubert von der Maaß nach Flandern herübergebracht hat, an den Typus der Cölnischen Schule. Nun bemüht er sich zwar, hiemit die neuen Grundzüge zu verbinden, die Hubert später fand und Johann fortbildete; doch nur mit halbem Erfolg. In weitem Local durch viele Figuren und Vorgänge will er einen mannichfaltigen Ausdruck innerer und äußerer Zustände vor Augen bringen. In der Gruppirung jedoch zerstückelt und vereinzelt er, ohne die Räume wohlthuend auszufüllen, und das Ganze zusammen zu fassen. Die Gestalten, ohne rechtes Verständniß der lebendigen Form, sind lang gestreckt. Die Charakteristik bringt es zu keiner vollen Individualität und die Geberden bezwecken wohl einen sprechenden Ausdruck, die Leistung aber steht hinter der oft sogar glücklichen Intention zurück. So bleibt auch der Gesichtstypus, insbesondere der weiblichen Köpfe, ziemlich einförmig; in jungen Physiognomien an cölnische Meister erinnernd; zart, doch etwas lederfarbig und in den Schatten grau.

Der Faltenwurf ist sehr verschieden in Werth; meist durch die Stellung und Körperform motivirt, doch selten mit genügender Kenntniß; bei kleineren Figuren im Bemühn nach weichen geschwungenen Linien, bei größeren häufig mit harten und steifen Brüchen. In der landschaftlichen Umgebung sind Gesträuche und Bäume sparsam vertheilt, Felsengruppen in Ueberfülle, doch ohne genaues Naturstudium, im Hintergrunde zuweilen phantastisch in Form.

Am meisten entfernt sich van der Meire in der Färbung von seinem Lehrer. Die hellere Mildigkeit, die er vorzieht, neigt sich mehr zu dem Colorit der cölnischen Schule, und der warme braune eyckische Grundton verschwindet fast ganz. In Haupt- und Nebenfiguren bringt Gerhard gern Hellblau und Hellroth an, auch ein weißliches Gelb, Blaugrau und Violett, alles gelichtet. Statt des directen Gelb sind die Felsen meist gelblich braun und auch der Rasen spielt im Sonnenschein ganz in's Hellgebe. Zu kräftigen Schatten kann er sich noch nicht ermuthigen, und wenn auch der Luftton einigen Ersatz bringt, so reicht doch derselbe nur wenig aus. Ueberhaupt fehlt es in der Auffassung an erfindender und lebendiger Innigkeit, im Colorit an tieferer Harmonie und durchgängiger Haltung.

Daß Johann sich gerade diesen Meister bei der Vollendung des Genter Altarblattes sollte zur Hülfe genommen haben, wie Passavant es (nach dem Genter Messager des sciences et des arts 1824.) sehr glaublich findet, erscheint mir höchst zweifelhaft. Doch kannte van der Meire das Eyckische Meisterwerk genau. Ein Pferd im Mittelbilde seiner Kreuzigung ist eine Copie des Schimmels, auf welchem Hubert im Zuge der Richter sitzt.

Die beiden kleineren Gemälde der Berliner Gallerie, (IIte Abtheil. 1ste Classe. No. 18. und 23.) die Waagen dem Gerard zuschreibt, stehn mit dem Hauptbilde des Meisters kaum in Zusammenhange. Einige andre noch, theils in Brügge, theils in der Sammlung des Herrn van Ertborn in Antwerpen führt

Passavant in seinem obengenannten Briefe (p. 14.) ohne nähere Beschreibung an.

2. Der zweite durch vorhandene Werke beglaubigte Schüler des Hubert ist Pieter Christophsen, dessen Vasari schon unter dem Namen Pietro Crista erwähnt. Er zuerst, dem Gerhard van der Meire gegenüber, vermag sich die eyckische Auffassungsweise anzueignen, doch bleibt er gleichfalls zurück, ohne es ihr nach irgend einer Seite zuvorzuthun. Sein frühstes bekanntes Bild, die Jungfrau mit dem heiligen Hieronymus und Franciscus, vom Jahre 1417, ist gegenwärtig in Passavant's Privatbesitz; (Kunstblatt 1841. No. 4. p. 16.) ein zweites, das Portrait eines Mädchens aus der Familie Talbot, hängt in der Königl. Gallerie zu Berlin. (2te Abtheilg. 1ste Classe No. 29.) Das dritte, mit der Jahreszahl 1449, ursprünglich der Goldschmiedezunft in Antwerpen zugehörig, ist seit längerer Zeit bereits Eigenthum des Banquier Oppenheim zu Cöln. Es stellt den heiligen Eligius dar, der als Goldschmidt einem Brautpaare den Brautring verkauft. An dem Zahltische sitzend, von Silberkannen, Corallen, Perlen und sonstigem Geschmeide umgeben, wägt er, ernst hinausschauend, einen Goldreifen ab. Der Spiegel hinter ihm zeigt das einfallende Bild der Straße mit zwei Figürchen. Eine Jungfrau, von dem Bräutigam ehrbarlich eingeführt, erhebt voll Zucht und Ehrfurcht die Hand nach dem Ringe. Dem in sich gekehrten Sinnen nach, das besonders den Bräutigam auszeichnet, erscheint überhaupt der ganze Vorgang als eine heilige Angelegenheit. Die Composition ist höchst einfach; Gesichtszüge und Stellung, Hände und Mienenspiel bleiben nicht ausdruckslos, aber in Charakter und Seele bedeutend geringer als bei Johann. Auch die Form des Mädchenkopfes weicht wesentlich ab, und das warmbräunliche Colorit hat weder den Saft noch die Klarheit.

Trockner und härter noch in der Farbenbehandlung sind zwei Altarflügel vom Jahr 1452, die Herr Frastnelli nach Frankfurt zu schicken im Begriff ist. Sie stammen aus einem Kloster zu Burgos. Der Eine stellt die Verkündigung und Geburt, der Andere das jüngste Gericht dar. Die letztere Com-

position ist zur Vergleichung mit späteren desselben Gegenstandes nicht ohne Interesse. Christus von Aposteln umgeben sitzt auf dem Regenbogen, die cristallene Weltkugel zu seinen Füßen. Den mittleren Theil füllt der Erzengel Michael aus, der mit dem linken Fuße den Satan, mit dem rechten den Tod zertritt. Darunter folgt die Marter der Verdammten; im Vorgrunde die Auferstehung. (Passavant. Lettre à Mr. Delepierre. p. 13.)

B. Die nächsten berühmten Schüler schließen sich, im Unterschiede Gerhard's und Pieter's, mit freierem Geiste und geschickterer Hand in Auffassung und Technik den Lehren Johann's van Eyck an.

Die wiederkehrenden Gegenstände, welche sie malten, scheinen, außer Marienbildern, die Geburt und Anbetung, das Abendmahl, die Kreuzigung und Grablegung gewesen zu sein. Geschichten des alten Testamentes und der Märtyrer kommen nur vereinzelt vor; niemals aber Johannes als Kind, oder die heilige Familie im Sinne der Italiener.

In der Darstellung müssen sie in Bezug auf poetische Seele der Conception, Tiefe der Charaktere, und Fülle der Individualität hinter ihrem Meister zurückstehn. Sie suchen ihn statt dessen in äußerer Naturwahrheit zu übertreffen, und lassen ausführlichen Fleiß und practische Gewandheit nicht fehlen.

1. Wir dürfen diese Gruppe mit Hughe van der Goes beginnen. Er war nach van Mander in Brügge, nach Vasari, der ihn Hugo d'Anversa nennt, in Antwerpen geboren. In welchem Jahre ist unbestimmt; wahrscheinlich um 1420—30. Seinen längeren Aufenthalt zu Gent unterbrach er vielleicht nur durch eine Reise nach Italien, obschon es sich nicht mit Gewißheit behaupten läßt, ob er dieß Land wirklich besucht habe. In Gent selbst war er sehr angesehn. Schon im Jahre 1467 leitete er die Feste, welche dort Carl dem Kühnen zu Ehren, bei dessen feierlicher Inauguration als Graf von Flandern, gegeben wurden; auch anderen öffentlichen Aufträgen zu genügen sehn wir ihn bis zum Jahr 1480 beschäftigt. Die letzten Lebenstage jedoch brachte er als Canonicus im Kloster Roodentale bei Brüssel zu, allwo

er auch starb und begraben liegt. — Van Mander in seiner Weise theilt ihm das größte Lob zu. In einem Marienbilde zu Gent rühmt er den Verein von Anmuth und Frömmigkeit im Kopfe der Jungfrau; im Hause van Jacob Weytens zu Gent erwähnt er eines David mit Abigail als vortrefflich von Zeichnung, Erfindung, Geberden, und bewundernswerth wegen der großen „Zedycheit" und manierlichen Ehrbarkeit der „Brouckens"; wie denn auch Hughe auf diesem Bilde die Tochter des Hauses nach dem Leben gemalt, in die er als Junggeselle sehr verliebt gewesen, so daß ihm „Cupido de Pinceelen heeft helpen stieren, in Geselshap van syn Moeder en de Gratien." In der Jacobskirche zu Brügge ferner preist van Mander eine Kreuzigung ihrer Lebendigkeit und fleißigen Ausführung wegen, und giebt außerdem noch als Jugendbild eine Catharine im Kloster unserer Frauen zu Gent an.

Doch ist aus diesem Bericht für die nähere Charakteristik des Meisters wenig zu entnehmen, und es würde bei dem Verlust der genannten Werke für unsere Kenntniß schlimm stehn, wäre nicht ein anderes Hauptbild, das Vasari beglaubigt, noch jetzt vorhanden. Es ist das Altarblatt in der Hospitalkirche Sta Maria nuova zu Florenz, die Geburt Christi in beinahe lebensgroßen Figuren.

Maria verehrt das vor ihr liegende Kind, neben einer Säule steht Joseph und ihm gegenüber knieen drei Hirten in flandrischer Weise ganz nach dem Leben; anbetende und singende Engel schließen die untere Gruppe, andere schweben im oberen Theil, der Eine ganz im Schatten und nur vom Christkinde her beleuchtet. Leider habe ich dieß Bild nicht selber gesehn, und muß Passavant's neuesten Bericht wiederholen, (Kunstbl. No. 5. 1841. p. 18.) dem zufolge die Köpfe bei klarer Carnation und graubräunlichen Schatten von naturwahrem, frommem Ausdrucke sind, und die Gewänder schön in Massen gehalten, wenn auch vielfach gebrochen. Die Flügel stellen Heilige mit der Familie des Stifters dar.

Geringer an Werth sind ein Portrait im Pallaste Pitti,

und der in einer Felsgegend sitzende Täufer mit der Jahreszahl 1472 in der Pinakothek zu München. Die vielen größeren und kleineren Bilder, die in der Berliner Gallerie den Namen des Hughe führen, weichen von einander allzusehr ab, und sind zu wenig beglaubigt, als daß ich sie anführen könnte. Dagegen ist noch zu Pistoja im Pallaste Pucini ein Altärchen, das dem Hugo mit einiger Gewißheit beigemessen wird; im Mittelbilde die Jungfrau, von Engeln umgeben, auf den Flügeln der Donator mit Gattin und Kindern. (Kunstbl. 1839. p. 81.)

2. Neben Hughe van der Goes erwarb sich Justus von Gent den ähnlichen Ruhm. Doch haben sich weder Nachrichten über sein Leben erhalten, noch sind von ihm in den Niederlanden und Deutschland sicher documentirte Bilder gefunden worden. Das einzige authentische Werk ist das von Vasari erwähnte Abendmahl in der Stiftskirche Sta Agata in Urbino, das Justus daselbst um das Jahr 1474 gemacht haben soll. Auch über dieß Bild leider kann ich nicht aus eigener Anschauung urtheilen. Passavant (Kunstbl. 1841. No. 4. p. 16.) rühmt sowohl in Bezug auf Linien, Schatten und Licht die in schönen, großen Massen gehaltene Anordnung, als auch die wundervollen Charaktere, die malerisch reichen Motive und das klare, kräftige, in den Schatten bräunliche Colorit.

3. Mit beiden Meistern läßt sich vielleicht, dem Grundcharakter nach, ein dritter in Zusammenhang bringen, dessen Namen ich jedoch nicht zu nennen weiß. Ich kann ihn nur als Urheber jenes aus der Bisséréeschen Sammlung allgemein bekannten Lucas bezeichnen, der die Madonna malt. Früher galt dieß Bild als ein Werk Johann's. Neuerdings jedoch hat es Passavant mit der Boisséréer'schen Anbetung der Könige und anderen Gemälden dem Rogier van Brügge zugetheilt. Dieser Angabe kann ich nicht beipflichten. Die zueinander gereihten Bilder scheinen mir zwar schulmäßig verwandt, doch allzuverschieden, um von ein und demselben Meister ausgegangen zu sein. Der größere Theil deutet auf den Typus, der sich am klarsten in Hemling's beglaubigten Werken kund giebt, während

der Lucas näher mit der Conception und Darstellungsart Johann's selber zusammenhängt, ja in Local und Anordnung speciell aus der Bekanntschaft mit dem Marienbilde im Louvre entsprungen sein mag. Nur ist der Kopf der Madonna runder und lieblicher; der Ausdruck des Kindes und Lucas' weicher, und die Modellirung, wenn auch nicht in der Landschaft, doch in den Physiognomien von bedeutend geringerer Schärfe. Die Scheidewand, die van Eyck überall durch kirchlichen Ernst zwischen Werk und Beschauer errichtet, beginnt hier zu sinken. Die gesammte Darstellung soll uns schon durch Milde und Freundlichkeit menschlich näher rücken. In diesem Sinne ist die ganze Situation verändert aufgefaßt. Kein Engel schwebt nieder, die thronende Maria zu krönen, kein Donatar betet vor ihr. Sie blickt den Sohn auf ihrem Schooße sanft lächelnd an, und reicht ihm in jungfräulich keuscher Mutterliebe die entblößte Brust. Fast will es scheinen, als wisse sie darum, daß der Evangelist sie in dieser Stellung für alle Zeiten abconterfeie. Lucas selber beugt fromm zwar das Knie, doch ist er mehr künstlerisch als religiös in den heiligen Anblick der Jungfrau versunken.

Ein näheres Detail wüßt' ich mir kaum mehr in's Gedächtniß zurückzurufen, doch werden sich bei genauerer Forschung gewiß noch andere Gemälde finden, welche demselben ausgezeichneten Meister zukommen.

C. Eine dritte Hauptgruppe gediegener eyckischer Schüler legt der historischen Betrachtung, wenige Namen und Werke ausgenommen, noch größere Schwierigkeiten in den Weg, als die vorigen. Es bleibt mir deshalb nichts weiter übrig, als die hieher gehörigen Bilder möglichst zu ordnen und über die Meister, was mir als das Wahrscheinlichste gilt, als Hypothese hinzuzufügen. —

Die wesentlichsten Punkte, um die es sich handelt, sind folgende. Die strenge Heiligkeit in den Gemälden van Eyck's, so wie alles, was mit ihr zusammenhängt, hatten schon die bisherigen Schüler um so weniger bewahrt, je lebendiger sie jede Situation veranschaulichen wollten. Besonders die Meister der

zweiten Stufe wendeten sich bereits neuen Sphären zu. Auf der einen Seite dem volleren Ausdruck des menschlichen Gemüths in vielseitigen Nüancen der innern Stimmungen und Affecte, und deshalb in reichhaltigeren Geberden und feinerem Mienenspiel; anderseits dem vermehrten Reichthum des eigentlich Menschlichen, durch das sich der Geist Gottes bekehrend, reinigend, heiligend hindurch ergießt. Beide Elemente zieht nun auch die dritte Gruppe in ihr Bereich, und bemüht sich nur, sie noch enger zu verschwistern und sich noch fester durchdringen zu lassen; in Rücksicht auf Anordnung und Composition bald in bescheidener Anspruchslosigkeit, bald in größerer Fülle des Locals und der Situationen. Ueberwiegt der Ausdruck rein innerlicher Vorgänge, so muß die äußere Mannichfaltigkeit noch zurücktreten, und macht sogar oft einer Compositionsweise Platz, deren geringer Kunstaufwand Erstaunen erregen muß. Gewinnt aber umgekehrt die Breite der Begebnisse den Vorrang, so zieht sich die Innigkeit nur möglichst beseelend durch alles hindurch. Die Haupteigenthümlichkeit jedoch ist darin zu suchen, daß statt der Großartigkeit das Zierliche, und wenn der tiefere Ernst es erlaubt, das Milde und Freundliche steigend zum Vorschein kommen. Doch immer voll Frömmigkeit, und je originaler die Auffassung, um so naiver und lieblicher.

Dem Inhalte nach sagt dieser Gruppe vorzüglich das stille Leiden der Heiligen zu, die Bekehrung, die solch ein Anblick auch in heidnisch Gesinnten vollenden kann, das unsichtbare Wirken überhaupt der göttlichen Gnade im menschlichen Herzen. Damit sind aber andere Gegenstände nicht ausgeschlossen. Bei den häufig dargestellten Martern bleibt das eigentlich Widerwärtige jedesmal fort, oder ist mit jener keuschen Schonung behandelt, die von Wunden und Blut nur soviel vor Augen bringt, als dringend nothwendig ist, um auch durch Anschauung leiblicher Plagen das Gemüth zu theilnehmendem Schmerz zu bewegen.

Religiös zarten Seelen liegt diese Stufe näher als die ursprünglich eyckische. Denn der inneren Reinheit entspricht nun auch nach Außen in Landschaft, Architectur und Costum die ausgesuchteste

Reinlichkeit. Alles ist fast in holländischer Weise säuberlich und geputzt, ohne dadurch an unbefangener Natürlichkeit einzubüßen. Die miniaturartige Ausführung kann zwar die eyckische Schärfe der Charakteristik nicht immer festhalten, es fehlt ihr jedoch nicht an Gründlichkeit, und sie gewinnt sogar durch den gesteigerten Reiz der Farbe an feinrer Beseelung.

Als der ursprüngliche Urheber dieser Richtung, den Werken zufolge, die ich ihm beilegen möchte, ist der obenerwähnte Rogier van Brügge voranzustellen. Den Abschluß giebt Hemling. Zwischen beiden stehen, mannichfach verwandt und verschieden, theils noch mehrere Meister, von denen beglaubigte Werke vorhanden sind, theils Gemälde, die entweder bekannten Namen mit einiger Gewißheit können zugetheilt werden, oder deren Urheber noch zu ermitteln bleibt.

1. In Rücksicht auf Rogier van Brügge hat Waagen zuerst auf die richtige Spur geleitet. Ein documentirtes Bild jedoch ist allen Bemühungen de Bast's und des Ritters van Ertborn zum Trotz auch neuerdings nicht entdeckt worden. Und doch hebt van Mander den Rogier grade als einen der vorzüglichsten Schüler Johann's heraus. Seinen Verstand und seine Zeichnung (Fol. 126 a.) rühmt er an mehreren Stellen, seine Malerei nennt er seer gracelyk, und führt auch an, daß er meisterlich in Ei- und Leimfarbe große Bilder zu malen gewußt habe, mit denen man nach der Sitte der Zeit die Zimmer wie mit Tapisserien zu behängen pflegte. Außerdem geht aus Schilderungen des Facius' deutlich hervor, daß Rogier besonders geschickt in dem feinen Ausdruck innerer Seelenzustände gewesen sei. Dürftiger sind die Berichte über Rogier's Bildungsgang und Lebensschicksale. Vasari, obschon er ihn an einer andern Stelle wieder mit Rogier van der Weide verwechselt, nennt ihn einen Schüler Johann's van Eyck; ebenso Facius, der ihn im Jahre 1450 selber zu Rom in der Kirche S. Giovanni in Laterano voll Bewunderung vor den Werken des Gentile da Fabriano gesehen. Auch in Venedig scheint Rogier sich aufgehalten zu haben. Weniger gewiß ist seine frühe Anwe-

senheit in Spanien, wo ein Meister Rogel aus Flandern in der Karthause zu Miraflores um 1445 drei Bilder gemalt haben soll.

Diese geringfügigen Nachrichten würden zu keinem Resultate führen, wenn nicht Vasari zugleich als Rogier's Zögling einen Aussse von Brügge namhaft machte. (Introduzione c. 21. Firenze 1822. t. 1. p. 144.) Denselben Aussse aber nennt Guiccardini (Descrizione de'paesi bassi. Anversa, 1567. p. 98.) Hausse, und Baldinucci endlich Ans di Bruges und Schüler des Ruggieri di Bruges, (t. IV p. 17. 59.) so daß es bereits nach Morelli's Vermuthung nicht unwahrscheinlich wird, daß hiemit Hans Hemling gemeint sei. — Bei dem Mangel anderer Beweise bleibt immer das Sicherste, von den beglaubigten Werken eines nahestehenden Schüler's auf den Kunstcharakter des Meisters zu schließen. Nun giebt es mehrere Gemälde, die man bisher allgemein dem Hemling zugeschrieben hat, obschon sie mit dem authentischen Bilde desselben zu Brügge nicht völlig zusammengehn. Zwei derselben sind neuerdings als Werke des Dierick Stuerbout erwiesen worden, die anderen führen noch jetzt ihren früheren Namen.

Die innere Verwandtschaft dieser Werke unter einander ist nicht zu bezweifeln. Gehören sie aber dem Hemling selbst nicht an, so halte ich es nicht für allzu gewagt, sie dem Rogier van Brügge, als dem gemeinschaftlichen Meister zuzutheilen, aus welchem sowohl der geschickte Hemling als der zurückbleibende Dierick Stuerbout ihre Auffassungsweise und Behandlungsart entnommen haben. Dieß wird um so glaublicher, jemehr jene Gemälde den Stempel originaler Ursprünglichkeit an sich tragen, und sich in ihrer einfachen Tiefe zwar von dem eyckischen Schulcharakter noch nicht entfernen, ihren Meister aber unter den bisher genannten Schülern als den gediegensten, trefflichsten, und bei vorschreitender Virtuosität selbstständigsten ankündigen.

Solcher Gemälde kenne ich zunächst zwei. In einer Seitenkapelle der Peterskirche zu Löwen das Abendmahl mit einer

Marter des heilgen Erasmus als Predelle, und dann die Marter des heiligen Hippolyt in der Salvatorkirche zu Brügge.

Das Abendmahl zeichnet sich durch eine Einfachheit der Anordnung aus, mit der selbst Johann van Eyck bei dem gleichen Gegenstande sich kaum begnügt haben würde. An einem viereckigen Tische, so breit als lang, sitzen an der hintern Seite Christus, je zwei Apostel neben ihm, gegenüber gleichfalls nur zwei, an den übrigen Seiten je drei; alle weder untereinander noch mit Christus in regem Bezuge; höchst individuelle Gesichter, stumm hinaus oder in sich schauend, nicht steif aber bewegungslos; die Hände vortrefflich in Naturwahrheit und lebendigem Ausdrucke. Das Local ist ein geräumiges Zimmer mit einer Aussicht durch die Thür auf die Straße, mit großem Bemühen um Linearperspective und feine Lichtwirkung ausgeführt. Neben der Thür durch ein kleines Fenster schauen von Außen zwei Köpfchen, im Zimmer selbst stehen zwei andachtsstille Diener. Von den Aposteln tragen vier rothe Mäntel, die übrigen blaue und grüne; Christus ein saftvoll grau violettes Gewand, Johannes ein weißes. Der getäfelte Fußboden ist gelblich, der Fleischton wahr, doch in den Schatten grau, die Harmonie einfach, der Farbenauftrag flüssig und dünn, die Modellirung fein, obschon die Behandlung im Allgemeinen nicht allzusehr ins Detail geht.

Auf dem Bildchen darunter in einer höchst einfachen Landschaft liegt der heilige Erasmus ruhig hingestreckt auf der Marterbank, mager, doch nicht dürr, die ganze Figur richtig gezeichnet, in den Zügen bei fester Seelenfassung die stille Erwartung gesteigerter Qualen. Von den beiden Knechten, die ihm die Eingeweide auf's sauberste aus dem Leibe winden, beißt sich der Eine in die Lippen, zuschauend, ob's nicht zuviel für den Gepeinigten werde. Umher stehn vier andre Figuren, der Befehlshaber keck hinblickend, doch ohne Wuth oder Zorn, die übrigen sinnend in sich gekehrt.

Das zweite Hauptbild, die Viertheilung des Hippolyt in Brügge, hat schon eine bewegtere und durch den Gegenstand schwierige Composition. Dem nackten Heiligen am Boden ziehn

vier Pferde Arme und Beine in verschiedenen Winkeln auseinander. Den Raum über dem Kopf füllt ein reitender Henkersknecht, der eben mit der Peitsche ausholt, rückschauend, wie weit die Marter gediehen sei; neben dem zweiten Reiter läuft betrüblichen Angesichts noch ein Knecht, in Bewegung etwas ungeschickt und täppisch; der dritte mit fliegendem Mantel sprengt im Galoppe fort, doch mehr aus Lust an dem schnellen Reiten als an der Marter; der vierte, um nicht den dritten zu verdecken, treibt zu Fuß sein Pferd mit zierlicher Peitsche vorwärts. Den Raum unten füllen die Kleider des Heiligen, den obren auf einem Hügel drei Figuren. Zwei sitzen ernst zuschauend da, der vorderste Dritte in violettem und gelbem Kleide blickt knieend in angstreicher Theilnahme auf den Gepeinigten, der vor Schmerz zu schreien scheint. Denn schon sind die Sehnen des einen Arms straff gezogen und ausgedehnt. Ueberhaupt geht durch das ganze Bild ein Ausdruck mitleidigen Erwartens, ein Schrecken vor der Marter, die zwar in mildem Sinn, doch ganz real dargestellt ist.

Die Pferde zeigen viel Studium und die Liebe für schöne Formen; die Augen und Mäuler besonders sind wohlgelungen. Die Landschaft im Ganzen bleibt ziemlich leer. Vorn liegen ein Paar moosbewachsene Felsstücke, dann zieht sich der lehmgraue Hügel langsam herauf, von der Mitte ab grasbewachsen, oben mit vier Bäumchen gekrönt. Darüber noch, unter klarem Himmel mit leichten Silberwölkchen, erheben sich grüne Hügel mit Bäumen, von sorglichster Ausführung.

Auf dem rechten Flügel kniet der Donatar mit seiner Frau. Den linken füllt ein Vorgang, dessen Bedeutung mir unbekannt ist. Fünf Figuren stehn dicht bei einander; ein Fürst mit Gefolge. Ein knieender Jüngling, verwundert, empfängt einen schwarzen Beutel, mehr als er irgend gehofft. Von den Uebrigen sieht der Eine dem Auftritte lächelnd zu, die anderen schauen hinaus, alle still und bewegungslos. Im Vorgrunde sind die Gräser und Blumen mit großer Lust und Genauigkeit behandelt, im Hintergrunde liegt ein Felsenhügel mit Burg und Stadt; den letzten Abschluß geben ferne baumbedeckte Hügel.

So begnügt dieser Meister in der Composition sich gern mit gleichartig nebeneinander stehenden oder sitzenden Figuren, die er auf anderen Bildern wieder in wenig gruppirte Haufen zusammenstellt. Wenn es der Gegenstand unerläßlich macht, kommt wohl auch eine reichere Anordnung selbst mit gewagten Stellungen vor. Doch auch in diesem Falle in möglichster Einfachheit. In Charakteren ist Rogier individuell und von Innen belebt; seine Proportionen sind schlanker gestreckt als bisher, nicht eigentlich trocken, doch eher mager als voll. Die Formen liebt er durch knapp anliegende Kleider hervorzuheben, in denen die Bewegungen dann leicht etwas eckig werden. Alles eigentlich Scharfe aber ist seiner Natur zuwider. Der häufigste Ausdruck, obschon vielseitig nüancirt, beschränkt sich auf ein tiefes Sinnen, ein stummes Hinausblicken oder Zuschaun. Doch sucht er hierbei zugleich die feineren Unterschiede, den Wechsel und Uebergang innerer Stimmungen mit Absicht auf, und weiß sie in zartem Mienenspiel meisterlich auszudrücken. Die Stille des Gemüths aber gelingt ihm besser als die bewegtere Leidenschaft, die er nicht ohne Zwang und Mühe auszusprechen vermag. Ueberhaupt scheut er, weniger zwar in den Gegenständen als in der Darstellung, jedwedes Extrem, das irgend verletzen könnte. Der schärferen Energie und dem großartigen Nachdruck zieht er die unmerkbare aber tiefe Wirkung religiöser Rührung vor. Daß die ebenso sanften als ernsten und frommen Werke Gentil's da Fabriano auf die Darstellung dieser Bilder können Einfluß geübt haben, ist nicht unglaublich. In technischer Virtuosität aber geht der flandrische Meister dem Italiener weit voraus. Seine Zeichnung ist genauer, seine Charakteristik belebter und reicher, sein Ausdruck persönlicher gleichsam für jedes Individuum, das er vorführt, und seine Naturauffassung specieller und treuer, obschon er sich im Vergleich mit andern flandrischen Malern dieser Gruppe, mit Hemling z. B., weniger auf ein miniaturartiges Detail einläßt.

Denselben Meister nennt Waagen (A. Pr. Staatsz. 1836. No. 181. p. 746.) nicht als Urheber der eben bezeichneten, son-

dern vier anderer berühmter Gemälde. Es sind, aus der Boisserée'schen Gallerie, die Mannahsammlung und Abraham, dem der König Melchisedeck Brodt und Wein darbringt, aus der Bettendorfischen, jetzt im Berliner Museum, (Abth. II. Cl. 1. No. 19. b. u. c.) der Prophet Elias und die Feier des Passahfestes. Sowohl in Anordnung und Local als auch in Charakteren, Ausdrucksweise und vielen Einzelnheiten stimmt das Passahfest besonders zu dem Abendmahl in Löwen, so daß ich diese vier Tafeln, deren Originalität unzweifelbar ist, gern mit Waagen gleichfalls dem Rogier von Brügge zutheilen möchte. Sie müßten dann aber als letzte Entwickelungsspitze des Meisters gelten. In jeder Rücksicht sind sie vorzüglicher als die vorhin beschriebenen. Die Grundstimmung ist inniger, die Ausführung durchgebildeter, die Charakteristik freier, die Landschaft reicher und feiner, vor allem die Färbung von einem Schmelz, einer Gluth, Klarheit und Harmonie, gegen welche, der Schüler zu geschweigen, selbst die Werke van Eyck's zurückstehn müssen. Nur ein Meister, der wie Rogier Venedig gesehn, konnte zu solch einem Colorit vordringen. Dafür jedoch ordnen sich die Nebendinge weniger unter, und in dem Elias z. B. wird es schon zweifelhaft, was mehr zu bewundern sei, der tiefe Schlaf des träumenden Propheten, die sanfte Geberde des niedergeschwebten Engels, oder der blumige Rasen und die zarte Behandlung des Gesteins und lehmgrauen Weges, der sich hindurchwindet. — Passavant (Lettre à Mr. Delepierre p. 26.) vermuthet, diese Tafeln möchten die Flügel für das Abendmahl in Löwen gewesen sein. Hierin am wenigsten kann ich ihm beistimmen.

Als ein Mittelglied läßt sich zwischen jene früheren und diese vollendeten Werke vielleicht ein Bild stellen, das gleichfalls unter Hemling's Namen, wenn ich nicht irre aus der Fochem'schen Sammlung her, der früheren Münchner Centralgallerie ist einverleibt worden: der Verrath des Judas. Bei diesem Gegenstande könnte alles Bewegung und Leben sein. Judas küßt so eben den Herrn, während die Knechte Christus schon bei dem Gewand und der Brust fassen, und Petrus im Vorgrunde

den Söldner niederschlägt. Doch nur wenige Figuren, und nicht die gelungensten, sind in Affect gesetzt; die übrigen stehn wieder vereinzelt neben- und voreinander, die meisten nur bis zu Schulter sichtbar. Selbst Judas vollbringt den Verrath in stummer Sorge, fast wie das schmerzensreiche Werkzeug eines unerforschlichen Rathschlusses, dem sich auch Christus ohne Frage nach dem Warum unterwirft. In stiller Duldung mit ergreifendem Ernst neigt er den Kopf und Oberleib gegen den Jünger, den Kuß zu empfangen. Dieser unerwartete Anblick treibt alle Umherstehende in sich selber zurück. Der Unbekehrbarste sogar wird stutzig, und über den Unempfindlichen selbst kommt ein neuer Geist. Die verschiedenen Grade der Bekehrung sind meisterhaft ausgedrückt. Der Eine blickt mit schmerzlicher Theilnahme dem Auftritte zu, der Andere in fast weinender Mißbilligung, der Dritte mit weit geöffneten Augen und ängstlicher Erwartung. Wieder ein andrer geht vom Lächeln zum stillen Sinnen über, indeß sein Gefährte mit aufgehobenem Blicke die That beklagt, und ein Letzter, plötzlich im innersten Gemüth verwandelt, dennoch den ganzen Vorgang noch als fremd und unlösbar empfinden muß. Das Geheimnißvolle der Scene macht überhaupt die Grundstimmung aus. Die Landschaft, das Dunkel der Nacht, der Monden- und Fackelschein, ohne irgend absichtlichen Lichteffect, entsprechen ihr in wirksamer Weise. Im Hintergrunde ziehn sich grüne Hügel bis zum Haus des Pilatus, in das Christus hineinschreitet, die Krieger wieder im Halbkreise mit Fackeln umher, rechts zwei Jünger in bangem Harren.

Von dem ähnlichen Charakter und gleichem Werth, wenn man sich das Bild unversehrt und in seinem vollen Glanz vorstellt, ist die Auferstehung, die in der Moritzkapelle zu Nürnberg, aus der Boisserée'schen Sammmlung her, dem Hemling zugeschrieben wird.

Die Wirksamkeit Rogier's van Brügge verbreitet sich bei der Höhe seiner Kunst, fast soweit als die eyckische. Vieles, was man bisher als Einwirkung Hemling's gerühmt hat, ist besser auf diese ursprüngliche Quelle zurückzuführen.

2. Hieraus entsteht ein zweiter Kreis dieser Gruppe, der sich am mannichfachsten und reichsten gliedert.

a. Unter den holländischen Meistern der gleichen Zeit ist der getreuste doch schwächere Schüler Rogier's vor allem Dierick Stuerbout, den Vasari nach seinem Aufenthaltsorte Diric de Livanio, van Mander nach seiner Geburtsstadt Dirck van Haerlem nennt. Wer aber Dirck's Lehrer gewesen sei erfahren wir weder durch den Einen noch den Anderen. Das Hauptwerk zu Leyden mit lebensgroßen Figuren, das noch van Mander nach eigener Anschauung als „seer net" und ausnehmend behandelt lobt, (fol. 129. 1.) stellte auf der Mitteltafel den Heiland dar, auf den Thüren Petrus und Paulus. Die Unterschrift besagte: 1462 Jahr n. Chr. Geb. hat Dirck, der zu Harlem geboren ist, mich zu Löwen gemacht. Es ist leider verloren gegangen. Doch sind wir nicht ohne authentische Bilder. Den handschriftlichen Annalen der Stadt Löwen zufolge (Messager des sciences et des arts 1832. p. 12.) läßt es sich neuerdings nicht mehr bezweifeln, daß Dietrich im Jahre 1468 die beiden sonst dem Hemling zugeschriebenen Tafeln in dem Gerichtssaal des Löwner Rathhauses gemalt habe, die seit 1820 der Privatgallerie des Königs von Holland angehören. Der Gegenstand ist einer alten Chronik von Löwen entlehnt. — Auf dem ersten Bilde, sitzt Kaiser Otto mit seinem Weibe, das, für einen der Grafen des Hofes ungehört entbrannt, nach der Heimkehr des Kaisers den edlen Vasallen unehrbarlichen Benehmens wegen zum Tode verdammen läßt. Das Herrscherpaar sieht von den Zinnen der Burg im Hintergrunde dem Zuge nach, in welchem der Graf, von vielem Volke umgeben, die Gattin zur Seite, woraus ein Franciscaner, zum Richtplatze geführt wird. Im Vorgrunde liegt der Rumpf des Enthaupteten; der Henker legt eben den Kopf in den Schooß der daneben knieendenden Gräfin. Sie empfängt ihn mit einer Tiefe des Schmerzes, die nur in etwas von dem durchschimmernden Gefühle erhellt wird, der treue Gatte sei unschuldig gewesen, wie

er stets betheuert. Rings umher stehn Hofleute, alle sinnend, als glaubten auch sie nicht an die Gerechtigkeit des Urtheils.

Wie begründet ihr Zweifel gewesen, zeigt sich im zweiten Bilde. Vor dem kaiserlichen Thron kniet die Gräfin, das Haupt des Gerichteten liebend im Arme, zur Feuerprobe ein glühendes Eisen in der unverletzten Linken. Mit ruhigem Blicke schaut sie den Kaiser an, im Siege der Unschuld, mit ebenso stillem als herbem Schmerz. Sechs Hofleute, je ein Paar nebeneinander, sehn bewegt dem Auftritte zu. Auf einem Hügel des Hintergrundes erblickt man durch das weitgeöffnete Thor der Halle die Kaiserin, die, von Volk sparsam umringt, an einem Pfahle verbrannt wird.

Aller Tüchtigkeit ohnerachtet sind es wenig erfreuliche Bilder. Die Auffassung ist voll tiefer Empfindung und selbstständiger Eigenthümlichkeit, doch ohne lebendige Phantasie. Die Composition bleibt bei der Menge der Figuren mager und ohne füllende Gruppirung; die Gestalten, ungebührlich schmal und lang, gehn oder stehn vereinzelt neben- und hintereinander, nicht eigentlich steif, doch ohne Muskelkraft und Biegsamkeit, und werden in ihrem etwas öden Local nicht heimisch. Am meisten sprechen die Köpfe durch strenge Charakteristik an; auch die Geberden sind mannichfaltig genug nüancirt und gesteigert. Der Fleischton ist wahr, in den Schatten bräunlich und tief, die Zeichnung jedoch leidet an zu großer Schärfe. So concentrirt sich dieser Schüler, in allem Uebrigen mangelhafter, hauptsächlich nur auf den Ausdruck der Physiognomien, und erscheint auch hierin, mit Rogier van Brügge verglichen, gezwungener und ärmer. — Unter kleineren Werken kenne ich nur eins, im Besitze des Herrn Franz Brentano zu Frankfurt, das ich dem Dirck von Harlem zutheilen kann. Das Flügelbild, Johannes der Täufer, auf Goldgrund, bei Herrn Zanoli in Cöln, das Passavant „in der Art des Dietrich ausgeführt" findet, (Kunstreise d. Engl. u. Belg. p. 387.) habe ich nicht gesehn. Von vielem Interesse hingegen ist mir ein größeres Bild an einem der Haupt-

pfeiler in der Pfarrkirche zu Danzig gewesen, das in vielen Abtheilungen verschiedenartige Vergehen gegen die zehn Gebote darstellt; in den Figuren wunderbarlich lang, doch in der Composition und dem Ausdruck nicht ohne Lebendigkeit und in der landschaftlichen Umgebung auf einigen Tafeln voll Reitz. Der deutschen Auf- und Inschrift zum Trotz ist das Werk flandrischen Ursprungs und erinnert am meisten, wenn auch nicht durchgängig, an Dirck van Harlem.

Ueber die Eigenthümlichkeit der beiden andern holländischen Maler derselben Zeit, Albert's van Ouwater zu Harlem und seines Schülers Gerhard von St. Johann, weiß ich kaum Neues hinzuzufügen. Ja ich kann nicht einmal mit Gewißheit bestimmen, ob sie sich näher oder weiter dem allgemeinen Grundtypus dieser Gruppe wirklich anschließen. Doch müssen beide vorzüglicher als Dierick gewesen sein.

Albert van Ouwater kann, soweit sich van Mander's Nachricht verstehn und beurtheilen läßt, ohngefähr von 1430 bis gegen 1490 gelebt haben. Die eigenen Worte van Mander's sind jedoch nicht ohne Dunkelheit. Ich will deshalb lieber die ganze Stelle anführen, wie sie noch in der Ausgabe Amsterdam 1617 steht. Nachdem er behauptet, Albert van Ouwater reiche bis Johann van Eyck zurück, sucht er dieß durch folgende Berechnung klar zu begründen. Albert Simonsz tot Haerlem, tuyght en segt waerachtig te wesen, dat het nu in dit Jaer 1604 is gheleden, 60 Jaer, dat hy Albert Discipel was. Van den Harlemschen Jan Mostart, den welcken doe outrent oudt was 70 Jaer, soo datter wel 1030 Jaren zyn verloopen van de gheboorte des voornoemenden Mostarts, tot desen teghn woordighen tydt. Hier entstellen zwei Druckfehler den ganzen Sinn. Einmal muß statt „Discipel was. Van den" — Discipel was van den gelesen werden. Albert Simonsz war nicht ein Schüler von Albert van Ouwater, sondern von Jan Mostart, der (Fol. 149. b.) in hohem Alter 1555 oder 56 gestorben ist, und da er im Jahre 1544 siebenzig alt war, um

1474 geboren sein muß. Der zweite verwirrende Druckfehler ist die Zahl 1030, statt deren 130 zu lesen ist. Denn war es Anno 1604 schon sechzig Jahr her, daß Simonsz in Mostart's Schule trat, und zählte dieser zu jener Zeit (1544) schon siebenzig, so können seit Mostart's Geburt (1474) bis 1604 nur 130 Jahre verflossen sein. Fügt nun auch van Mander hinzu, Mostart habe weder den Albert van Ouwater noch dessen früh verstorbenen Schüler gekannt, so steht doch kein irgend erheblicher Grund der Vermuthung entgegen, daß wenigstens Albert noch 1490 gelebt habe.

Von Ouwater's Werken erwähnt van Mander nur eines Altarbildes zu Harlem, St. Petrus und St. Paulus in Lebensgröße, darunter in einer artigen Landschaft Pilgrime, reisend, essend und trinkend, in den Köpfen, den Händen, den Füßen, der Gewandung und der Naturumgebung ausgezeichnet. Denn nach dem Zeugniß der ältesten Maler war Albert van Ouwater der früheste, welcher in Harlem die beste und erste Art Landschaften zu machen begonnen hat. (van Mander fol. 129.) Von einer Auferweckung des Lazarus, die nach Spanien gekommen, hat van Mander nur eine Copie gesehn. Doch erzählt er, Hemskerk habe dieß kunstreiche Werck oft betrachtet und zu seinem Schüler gesagt: Soon, wat moghen dese Menschen ghe'ten hebben? meinend, daß sie eine grausam lange Zeit und großen Fleiß auf solche Arbeit hätte verwenden müssen.

Dieser kurze Bericht stimmt unter allen mir bekannten Gemälden am meisten zu einer Kreuzigung im Berliner Museum, (Abtheil. II. 1ste Classe No. 21.) die früher dort fälschlich dem Hemling zugeschrieben wurde, jetzt aber mit ebenso geringem Rechte für ein älteres Werk des Mabuse gilt. Mit Hemling hat es einige Verwandtschaft, weshalb ich es auch in dieser Gruppe erwähne; über Mabuse jedoch reicht es in Seele und Gründlichkeit so sehr hinaus, daß der Meister, der es so ganz noch mit voller Liebe in der Auffassungsweise der eyckischen Schule erdacht und gemalt hat, wohl schwerlich später zum Nachahmer des Michel Angelo oder Leonardo geworden sein kann. Außer-

dem steht es den beglaubigten Werken Jan Gossart's in keiner Rücksicht nahe.

Fast in der Mitte des Bildes erhebt sich im Vorgrunde, etwas schräg gestellt, das hohe Kreuz. In dem langgestreckten hageren Körper des Heilands sind die Knochen und Muskeln durchweg sichtbar, die Rippen lassen sich zählen, die Zeichnung ist höchst richtig und genau, das niedergebeugte Haupt von edler Form, mit schöner Wölbung der Augenknochen, langer feiner Nase und schmerzreichem Mund. In tiefem Leiden schaut Christus mild auf die trauernden Seinen hernieder. Dicht am Kreuze, die gefaltenen Hände ringend, kniet Magdalena, rechts stehn Johannes und Maria. Alle drei blicken durch Thränen zu Christus empor, die zitternden Lippen nur zu sprachloser Klage geöffnet. Daneben in gleich stillem Seelenschmerz stehn noch zwei andere Frauen; die ältere betet, die jüngere trocknet mit einem Tuche die Augen. Rechts unterhält sich der gläubige Hauptmann mit mehreren Kriegern. Ganz vorn liegen Schädel und Knochen, an denen ein Hund mit Eifer zu nagen scheint. Im Mittelgrunde zwischen beleuchteten Rasenhügeln zieht sich Jerusalem hin, reich an Kirchen, Klöstern, Plätzen und Häusern; vielfach bewegte Volkshaufen eilen aus dem Thor, andere kehren von der Schädelstätte heim. Hinter den grünnen Hügeln, erheben sich höhere blaue Berge. Den oberen Theil des Himmels verhüllen grauschwarze Wolken, über die Landschaft sind an mehreren Stellen, mit höchster Bescheidenheit, hellere Sonnenblicke geworfen.

Die Gruppirung ist möglichst einfach, ein ruhiges Neben- und Beieinanderstehn, doch nicht ohne Kunst und wechselseitigen Bezug der Figuren. Auch fehlt es den Stellungen und Bewegungen nicht an Freiheit; die Hände besonders zeichnen sich durch lebendigen Ausdruck und naturwahre Formen aus. Die Charaktere sind durchgängig individuell, doch weniger energisch als mild; beseelt, aber ruhig. Aus dem Faltenwurfe ist alles Harte, Gebrochne, Geknitterte entfernt, ohne jedoch an italienische Vorbilder zu erinnern.

Die meiste Verschiedenheit herrscht in der Carnation. In Christus bräunlich mit wenigen grauen Tönen wird sie in den Kriegern lebendig und frisch, und steigert sich in einem derselben zu goldiger Gluth. Magdalena, Maria, Johannes und die beiden Frauen auf der rechten Seite sind von Schmerz gebleicht, und die grauen Schatten spielen leise ins Violette. Das Colorit erstrebt überhaupt bei voller Klarheit weder die eyckische Tiefe und Kraft noch die brillante Farbenwirkung anderer Schüler. Die Stadt namentlich erscheint in dem graugrünlichen Gestein mit den wenig dunkeleren Dächern inmitten der blaugrünlichen Hügel auf den ersten Blick eintönig; auch die blauen hintersten Berge und der sonnige bräunliche Rasen des Vorgrundes geben keinen schärferen Gegensatz.

In den Gewändern wiederum kommen zwar saftiges Grün, leuchtender Zinnober und feuriges Lackroth vor, doch ohne Uebergewicht; bläuliches und graues Violett, Schwarzgrau, Lichtblau und tiefes Meergrün sind mit Vorliebe benutzt. Doch gerade innerhalb dieser wenig bestechlichen Färbung macht sich ein zartes Verschmelzen und gelungenes Streben nach Luftperspective und Abtönung geltend, das selbst die besten Werke des Rogier van Brügge hinter sich läßt. Man glaubt kaum mehr ein Werk des fünfzehnten Jahrhunderts zu sehn. Und doch erweisen die innere Tiefe der Conception, der unsägliche Fleiß, die gründliche Sicherheit, mit der jede Form bis ins Detail fest angegeben und doch wieder erweicht ist, daß dieser Meister der besten Zeit der eyckischen Schule, und in der Landschaft einer Richtung angehöre, aus welcher sich spätere Maler wie Paul Bril und andere hervorgebildet haben.

Dieß ohngefähr sind die Gründe, welche, statt auf Hemling und Mabuse, richtiger vielleicht auf Albert van Ouwater schließen lassen. Für irgend entscheidend will ich sie nicht ausgeben. Denn theils ist das Bild in den oberen Wolken, dem Himmel, den Figuren des Vorgrundes so peinlich und fein restaurirt, daß in einigen Gewändern weder die alte Farbe noch in manchen Köpfen der ursprüngliche Pinselstrich mehr zu erkennen

ist; theils haben sich beglaubigte Werke von Ouwater nicht bis auf unsere Zeit hin erhalten.

Nur Passavant schreibt ihm, nach Analogie der documentirten Tafeln des Gerhard von St. Johann, mit einiger Zuversicht, doch nicht überzeugend, die Klage über den Leichnam Christi zu, welche in der Belvederegallerie als ein Werk Johann's van Eyck hängt. (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer No. 10.) Daß es letzteren Namen nicht führen darf, sondern ein originales Bild eines der ausgezeichneten Schüler aus Hemling's Richtung und Zeit sein könne, darüber habe ich mich schon im Herbst 1828 mit den Custoden der Sammlung verständigt. Doch ist es ein köstliches Kleinod von sauberster Ausführung; in naturwahrer Zeichnung wie in beseeltem Ausdruck vortrefflich. Näherer Züge weiß ich mich nicht mehr zu entsinnen, und auch Passavant giebt nur für die Figuren die schlanken Verhältnisse, für die Köpfe den große Mund und für die Schatten im Fleisch die graue doch klare, saftige Färbung als Merkzeichen an. (Kunstblatt 1841. No. 10 p. 39.) Auch muß ich es dahingestellt sein lassen, wie es sich mit der Kreuzigung im Museum zu Cöln verhält, die auf dem Holzstamm des Kreuzes die Buchstaben O W A zeigt. Der Typus, Passavant's Angabe zufolge, (Kunstr. durch Engl. u. Belg. p. 398.) ist eyckisch, die Färbung sehr hell, in der Carnation fast ohne Schatten; die Zeichnung des Nackten mager und steif.

Ein Schüler Ouwater's, seit frühen Jahren schon, war Geertgen, nach seinem Aufenthalte bei den Johannitern zu Harlem, Geertgen van St. Johann genannt. (Fol. 129. a.) In einigen Stücken, in Anordnung, Verhältniß und Ausdruck der Affecte setzt ihn van Mander seinem Meister gleich, ja findet ihn noch trefflicher; in Reinheit, Sauberkeit und Schärfe stellt er ihn nach. Doch bereits zu van Mander's Zeit war von dem großen Altarblatte, das Gerhard für die Kirche der Johanniter gemalt hatte, nur noch der eine Flügel vorhanden. Van Mander sah ihn bei dem Comthur in dem Saale des neuen Ordensgebäudes. Von dort kam derselbe im Jahre 1635 als Geschenk des holländischen Gesandten an Carl den Ersten von England,

ward aber später von Herzog Leopold Wilhelm, Statthalter der östreichischen Niederlande, angekauft, und befindet sich jetzt in der Belvedere-Gallerie zu Wien. (2tes Stockw. 1tes Zimmer No. 31. Kunstblatt 1841. No. 10. p. 40.) Die Außenseite stellt in drei Scenen die Bestattung des Täufers, das Verbrennen der wieder ausgewühlten Ueberreste unter Julianus Apostata und die Ueberbringung einiger Reliquien an die Johanniter zu St. Jean d'Acre im Jahre 1252 dar. Auf der innern Tafel, (ebendas. No. 34.) nach van Mander's Beschreibung, liegt Christus mit großer Naturwahrheit todt ausgestreckt, umher einige Jünger und Apostel von Schmerz ergriffen, Maria sitzend „met ein inghetrocken treurigh Gemoet schynt uytnemende Hertseer te hebben en te voelen."

In beiden Gemälden rühmt Passavant die Feinheit der Bewegungen, durch welche bei weniger gestreckten Verhältnissen der Figuren und geistreicherer Ausführung, Gerhard besonders den Dierick Stuerbout übertreffe. Die Färbung nennt er mild, doch ernst und kräftig, und beschreibt die Carnation in den Schatten bräunlich, ebenso auch die Architectur und das Erdreich. Die Todtengräber seien von großer bis an die Caricatur streifender Wahrheit, die Johanniter Portraits. Albrecht Dürer, als er zu Harlem die Werke des Gerhard sah, soll bewundernd ausgerufen haben: „Wahrlich, er ist ein Maler im Mutterleibe gewesen." (Van Mander Fol. 129. b.) Doch starb Gerhard leider schon jung, ohngefähr acht und zwanzig Jahr alt.

b. Selbstständiger zum Theil als diese holländischen Meister, und ihnen gegenüber, gehört ein anderer vortrefflicherer Maler dem gleichen Kreise zu. Doch weiß ich nur Bilder von ihm anzuführen; sein Name ist unbekannt. Ich meine den Meister jener beiden langen Täfelchen, die bis zur Zeit der Revolution den vergoldeten Reliquienkasten des heiligen Bertin zu St. Omer schmückten, und durch Herrn Nieuwenhuys Vater als vorzügliche Werke Hemling's in die Privatgallerie des Königs von Holland gekommen sind. Passavant (Kunstr. durch Engl. u.

Belg. p. 388 — 91.) belegt sie mit demselben Namen, und Schnaase (Niederl. Briefe p. 361.) fügt noch ein „unbestritten" hinzu. Mit großem Unrecht. Sie sind gediegner, ursprünglicher, einfacher und erinnern an Hemling nur durch Züge, wie sie häufig ein selbstständig großer Nebenbuhler sich aus den Werken des größeren Meister's aneignet. Auch hier könnte Rogier van Brügge als die gemeinschaftliche Quelle für diese Aehnlichkeit gelten. Doch bleibt Passavant's Fleiße der Verdienst, die Vorzüge jener Bilder zuerst herausgehoben, und die in zehn Abtheilungen dargestellten Hauptsituationen aus dem Leben des heiligen Bertin klar entziffert zu haben.

Was an diese Tafeln beim ersten und letzten Blick unwiderstehlich fesselt, ist zunächst schon der warme goldige Farbenton, der sich in klarstem Schmelz durch das Ganze zieht. Er besiegt an Feinheit selbst das eyckische Colorit und hat zum einzigen Nebenbuhler Rogier van Brügge in seinen vorzüglichsten Werken. Die reine Frömmigkeit aber des Ausdrucks läßt sich allein mit Fiesole's keuscher Seele vergleichen und reicht, wenn auch nicht in Macht doch in Zartheit über Johann und Rogier hinaus. Dabei ist die Individualität der Charaktere von wunderbarer Tiefe, doch jede Strenge in den männlichen Köpfen erweicht, in den weiblichen verklärt durch gläubige Andacht. Die Figuren sind meist in Rogier's Weise schlank, in Bewegung freier, in Geberden und Ausdruck feiner, im Faltenwurf geschickt, ohne Schärfe und Härte, und selbst durch die wiederkehrende schwarze Ordenstracht nirgend störend.

Die gleiche Unschuld und fromme Lieblichkeit geht durch die Architecturumgebung und Landschaft. Alles ist aus innigster Seele heraus empfunden und gedichtet, in der Grundstimmung heiliger Ruhe, mit einer Treue und rührenden Liebe, zu der nur ein stilles Gemüth sich vertiefen kann. Die fast miniaturartige Ausführung verliert sich niemals in's Kleinliche, und in die Composition jedes Vorgangs findet sich alles gefügig und übereinstimmend wie von selber zusammen. Die Einzelnheiten sind mei-

sierhaft; eine Aussicht durch die geöffnete Thür in ferne Gemächer hätte Pieter de Hooghe nicht wirksamer gemalt.

Rubens, als er zu St. Omer diese Bilder zum erstenmal sah, wurde von ihrer Schönheit so hingerissen, daß er sich der Sage nach erbot, sie ganz mit Gold zu belegen, wenn man sie ihm nur wolle zu eigen geben.

c. Eine dritte Stelle in diesem zweiten Kreise nehmen die Gemälde mehrerer Meister ein, deren Name bis jetzt noch unermittelt oder höchst hypothetisch ist. Auch sie haben ein näheres Verhältniß zu dem speciellen Grundcharakter, den ich dem Rogier van Brügge beigelegt habe, als zu der Eigenthümlichkeit des Johann van Eyck. Die Unterscheidung aber ist hauptsächlich auf dieser Stufe schwierig. Die Nüancen werden immer feiner, und die trennenden Grenzlinien bleiben precär. Man müßte die Bilder nebeneinander vergleichen können, um ein sicheres Urtheil zu fällen. Statt apodictischer Entscheidung will ich deshalb nur einige kurz bezeichnen, und sie der genaueren Forschung empfehlen.

Als der selbstständigste ist mir ein Meister erschienen, von dem, ich weiß nicht durch welchen Zufall, eine Trauer über den Leichnam Christi in der Haager-Gallerie mitten unter holländischen Werken des siebenzehnten Jahrhunderts steht. Das Bild soll aus Brüssel nach Holland gekommen sein. Etwas streng und herb, hat es vor anderen eine Kernigkeit voraus, die weniger anzieht, doch von jenem geheimen Seelenausdruck durchdrungen ist, dessen volle Wirkung sich erst nach längerem Anschaun ergiebt. Christus liegt in gestreckten dürren Formen mit steif abstehenden Armen am Boden, in Stirn und Gesichtszügen aber höchst gelungen; ein durch Leiden bis zum Tod Ermüdeter, der schlafend ausruht. Die Schatten einiger Köpfe spielen in's Grauviolette, die untern Augenlieder der Männer haben röthliche Streifen. Magdalena in blauweißem Gewande, wie es Rogier und Hemling am häufigsten anwenden, gleicht der knieenden Maria auf einer Anbetung des neugeborenen Kindes im Berliner Mu-

seum; (Abthl. II. Kl. 1. No. 19.) einem Altarblatte, das Waagen (Preuß. Stabtsz. 1836. 1sten July. p. 745) als identisch mit dem beglaubigten Hemling in Brügge erklärt.

Diese letztere Angabe jedoch verwirrt die ganze Sachlage. In Gesichtstypus, Landschaft und Färbung ist mir das Haager Bild allerdings beim ersten Blick als jenem Berliner Werke verwandt erschienen. Dem Hemling jedoch gehören Beide um so weniger zu. Das Berliner Gemälde ist nicht nur kein Hemling, sondern der meisterhaften Klarheit ohnerachtet, was auch der Messager des sciences et des arts Lobendes darüber sagen mag, (Gand. 1836. p. 333.) nicht einmal überhaupt ein Original. Kein wirklicher Meister jener Zeit malt selbst nur vereinzelt solch lederfarbiges Fleisch, so innerlich unbelebte Züge, so hölzerne Hände, und behandelt seine eigne Erfindung mit so bloß auswendiger Geschicklichkeit und empfindungsarmer Kälte. Der Hauch selbstständiger Production fehlt diesem Werke, je öfter man es sieht, in immer vermehrtem, überzeugendstem Grade. Ich darf es nur für die Copie eines Schülers halten, der nach Hemling's Vorbild oder Lehre, mit allen Vorzügen der Technik ausgerüstet, ein damals berühmtes Original, jenes Haager Meisters vielleicht, vollständig oder mit Veränderungen wiederholt hat. Aus dem gleichen Grunde kann ich auch nicht mit Passavant übereinstimmen, wenn er es als ein schwächeres Werk des Rogier van Brügge anerkennt.

Näher mag diesem Meister das treffliche Marienbild im Städel'schen Institute stehn, das Passavant ausdrücklich und maaßgebend dem Rogier zuschreibt: doch nur um des Umstandes willen, daß Rogier's Aufenthalt zu Rom dem Zeitpunkte nicht widerspricht, in welchem dieß Gemälde wahrscheinlich für Petrus und Johann von Medici in Italien gemalt worden ist. In charakteristischer Individualität und im Ausdruck der Köpfe, in Pracht und Tiefe der Farbe wie in vollendeter Ausführung soll es ein Meisterwerk sein. Kunstverständige Freunde, die es gesehn, hielten es unbefangen für ein Gemälde Hemling's.

Ein drittes bekannteres Bild noch, das ich hieher rechnen möchte, ist die Anbetung der Könige, ehemals in der Boisserée'schen Sammlung, jetzt in München. Wer den sichern Meister dieses herrlichen Altarblatts feststellen könnte, würde ein helles Licht über viele gleichartige Tafeln verbreiten. Passavant, der es in Hypothesen nicht allzu genau nimmt, nennt es gleichfalls Rogier van Brügge. Soweit ich es mir zu vergegenwärtigen vermag, hält es die Mitte zwischen diesem und Hemling.

Neun und zwanzigste Vorlesung.

Die nächsten eyckischen Schüler, Gerard von der Meire und Pieter Christophsen, bleiben noch auf der Vorstufe, die vor ihnen bereits Johann überschritten hat. Hughe van der Goes, Justus von Gent und Andre sodann schließen sich diesem größten Meister seiner Zeit mit besserem Gelingen an; seinen streng kirchlichen Typus jedoch führen sie leise schon zu weltlicher Lebendigkeit hinüber, sie mildern den mächtigen Ernst durchweg, und statt der Andacht bestreben sie sich lieber das Mitgefühl für menschlich näher gebrachte Gestalten und Vorgänge zu erwecken.

In diesem neuen Elemente aber bewegt sich erst eine dritte Hauptgruppe nach allen Seiten mit eigenthümlicher Erfindung. Nun wird das menschlich Rührende, Sanfte und Feine, die stille Innigkeit des Herzens, die reinliche Zierlichkeit und fromme Grazie, soweit es die enggezogenen Grenzen der Schule gestatten, zum Mittelpunkt. Tief, ursprünglich und einfach in Rogier van Brügge; nachahmend und abgeschwächt in Dirk van Harlem; erfindungsreich, voll lieblicher Unschuld und Virtuosität in den Tafeln aus St. Omer; herber in dem Haager Bilde; mild, stumm und doch nicht ohne Kraft in der Anbetung der Könige zu München.

3. Was alle diese vereinzelter zu leisten vermochten, bringt endlich Hans Hemling zur letzten Ausbildung. Weniger selbstständig als bereits zusammenfassend, aber so ausgezeichnet und

groß, daß, den Maler von St. Omer und Rogier von Brügge abgerechnet, die übrigen zusammt fast hinter ihm zurückstehn müssen.

Von seinen Lebensabentheuern ist wenig ermittelt. Am glaublichsten nach van Mander's Bericht (Fol. 127. b.) ward er zu Brügge geboren. Zu welcher Zeit ist noch ungewiß. Der Verfasser der Châsse d'Ursule (Brügge 1842, herausg. von J. Buffa u. Bogart-Dumortier, mit Lithographien von Manche u. Ghémar) giebt das Jahr 1425 an. In diesem Fall könnte er allerdings, wie L. de Bast vermuthet, ein unmittelbarer Schüler Johann's van Eyck sein. Von der Eigenthümlichkeit dieses Meisters aber hat Hemling sich in Technik und Auffassung am wenigsten angeeignet, so daß ich lieber die Nachricht festhalten möchte, er sei nur in der Lehre des Rogier von Brügge gebildet. Sollte sich außerdem das Portrait von 1462, früher im Besitze des Herrn Aders zu London (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 94. Kunstbl. 1821. No. 9. p. 34.) als das wirkliche Bildniß des jungen Hemling ergeben, so könnte sein Geburtsjahr erst zwischen 1430—40 fallen. In der That scheint mir die Annahme, er sei um 1435 geboren, wahrscheinlich. Dann trat er aber wohl erst nach Rogier's Rückkehr aus Italien in dessen Schule. Daß Hemling selbst, entweder nach vollendeten Lehrjahren oder später, sich in Italien aufgehalten habe ist möglich, doch schwer zu beweisen. Der Anonymus der Morelli schreibt ihm zwar mehrere Bilder zu, die er theils in der Wohnung des Pietro Bembo, theils im Hause des Antonio Pasqualino und des Cardinals Grimano gefunden. Die beiden Jahreszahlen jedoch, die er anführt, 1450 für ein Portrait der Isabella von Aragonien, und 1470 für ein Altärchen, liefern nur einen schwachen Beleg für Hemling's eigene Anwesenheit. Die eine erscheint zu früh, die andre, wie sich doch unten zeigen wird, allzuspät. Aus Hemling's beglaubigten Werken geht nur etwa hervor, daß er den Rhein gesehn. Kein anderer Maler derselben Zeit hat die Architectur des cölnischen Dom's und anderer Thürme so naturgetreu wiedergegeben. Von römischen Baulichkeiten ist in seinen Gemälden selbst

da keine Spur, wo der Gegenstand es erfordert. Auch seine Landschaften in Form der Gebirge erinnern, nach Schnaase's Bemerkung, (Niederl. Briefe p. 328.) häufig an Gegenden des Rheins, ja Baron von Reversberg (Ursule, 183.) will ebenso in seinen Physiognomien etwas deutsches wiederfinden. Man hat deshalb auch behaupten wollen, er sei in Constanz zur Welt gekommen, wo einer Familie Hemling Anno 1439 ein Sohn Namens Hans geboren wurde; doch ist diese Angabe durch keine andere Nachricht bewährt. (Messager des sciences et des arts 1825. p. 183.)

Zu welcher Zeit er sich dauernd in Brügge niedergelassen ist ebenso wenig festgestellt. Es kann um 1470 oder mehrere Jahre früher geschehen sein. Ein Hauptwerk, welches ich ihm zutheilen muß, die Arbeit mehrerer Jahre, war schon 1473 vollendet. Doch blieb seine künstlerische Thätigkeit nicht ohne Unterbrechung. Er zog mit Karl dem Kühnen in's Feld; aus welchem Grunde ist ungewiß. Nur über den Ausgang dieses Zuges giebt es einige Nachrichten. Der unglückliche Maler kam 1477 nach der Schlacht bei Nancy erkrankt und hülflos nach Brügge zurück. Hier fand er in dem Hospital des heiligen Johannes Aufnahme und Pflege, und blieb sechs Jahre lang in dieser gastlichen Zufluchtsstätte, von den Vorstehern des Stifts, den Brüdern Floreins, durch engen Freundschaftsverkehr geehrt und erfreut. Ueberhaupt scheint seine Vaterstadt jetzt wieder für geraume Zeit der Ort seines Aufenthalts gewesen zu sein. Erst im Jahre 1494 vertauscht er ihn mit Spanien, sei es, daß ihn der junge Philipp mit sich fortnahm, sei es auf anderen Anlaß. In Spanien verfertigte er seine letzten Werke, die Scenen aus der Geschichte Johannes des Täufers mit den Jahreszahlen 1496—99, im Kloster zu Miraflores. Wahrscheinlich starb er in dieser Karthause, ohne sein Vaterland noch einmal besucht zu haben. Sein Todesjahr aber ist um so weniger durch irgend einen Grabstein oder ein anderes Denkzeichen auszumitteln, als während der Kriege mit Frankreich die Klostergebäude von Miraflores in Asche gelegt sind

Für die bestimmte Charakteristik Hemling's giebt es einen gedoppelten Ausgangspunkt; in dem Capitelsaale des Johannishospitals zu Brügge ein Altärchen mit authentischer Jahreszahl und Namensaufschrift, und in der Kirche desselben Hauses den Reliquienkasten der Ursula, den van Mander dem Hemling zutheilt. Mit beiden stimmt als das größte Werk, das Hemling jemals gemalt, das berühmte Weltgericht in der Pfarrkirche zu Danzig, überein. Nur aus diesen Tafeln, deren Entstehungszeit sich belegen läßt, ist Hemling kennen zu lernen.

In naturwahrer Zeichnung und Färbung, in vielseitigem Studium, Gründlichkeit und sauberem Fleiß ist er der Vollendetste der gesammten Schule. Jemehr er jedoch über Johann van Eyck hinausschreitet, um so mehr bleibt er in der Hauptsache zurück. Die Größe verwandelt Keiner so ganz in Zierlichkeit; noch fromm und innig, beinahe jedoch schon zu der Grenzlinie hingelangt, auf welcher der Pinsel die Seele zu verdecken droht.

Das eigentlich Ergreifende geht manchen seiner größeren Werke ab. Sein Detail ist so reich, daß sich die Seele, die sich hindurch ergießt, nicht so mächtig und einfach als bei Johann wieder zusammenfaßt. Auch verschwindet die kirchliche Heiligkeit. Die Tiefe ist nicht verflacht, doch die Andacht wird sanfter, der Glauben heiterer. Die Natur besonders begeht ein dauerndes Friedensfest, und die Kirchen rufen nicht feierlich, sondern lokken und laden zum Gottesdienst. Das Glück mehr als das Opfer der Frömmigkeit ist es, was Hemling ausspricht. Eine süße Ruhe schwebt über seinen Bildern. Wenn sie auch Leibespein darstellen, und in Seelenmarter bis zur Verzweiflung gehn, die Energie des Eindrucks ist nie erstrebt. Mehr aus weiblichem Sinn entsprungen als aus männlichem Geist, sucht die Behandlung das Ernste und Schreckende wieder zur Freundlichkeit umzubilden.

Seine Gestalten sind im Allgemeinen von feinem Gliederbau, schmal in Schultern und Hüften, von schlankem Halse und emporgetragenem Kopf; nur bei Hagerkeit und anliegender Kleidung *scheinbar* zu lang gestreckt. Die nackten Figuren, ana-

tomisch fehlerlos in Knochenbau, Sehnen, Muskeln, Stellungen und Verkürzungen beweisen eine unabläßige Beobachtungsgabe. Die schwierigsten Bewegungen, wenn ihnen die Freiheit auch fehlt und sie bei mageren Formen in's Eckige gerathen, sind oft gelungen, einzelne vortrefflich zu nennen.

Für Charaktere werden Jünglinge und Männer, Mädchen und jüngere Frauen sein eigentliches Bereich. Aelteren Männern und Greisen weiß er nicht immer das rechte Leben zu geben. Im Allgemeinen schließt er sich für die Köpfe und Proportionen dem Rogier van Brügge an. Doch hat er auch Physiognomien, die nur in seinen Bildern zu finden und von ihm vielleicht auf andere Schüler übergegangen sind. Vornehmlich Mädchenköpfe mit breiter hoher Stirn und zu beiden Seiten gewölbtem Knochen, langen rundlich endenden Nasen, mit weitem Abstande bis zum Mund, mit vollen Lippen und kleinem Kinn. Mehr noch zeichnen ihn Formen aus, welche die flandrische Schule bereits zu verlassen beginnen. Sie sind nicht jedesmal vornehmer und edler, aber durch Bildung geglättet, um die allgemein menschliche Form von der zufälligeren Particularität zu befrein.

Die Gesammtdarstellung der Situationen und Vorgänge ist epischer Art; die Composition, wo Hemling seiner Aufgabe gewachsen bleibt, ohne Ueberfülle und Leere, lebendig ohne Anstrengung, klar und veranschaulichend, strenger symmetrisch nur bei einzelnen Gegenständen.

In seinem Weltgerichte behält er noch die gedrängteren Schaaren bei, in einfacher Anordnung, doch bereits episodenreicher und mit einer Hauptgruppe als Mittelpunkt.

Andere Tafeln beschränken sich auf concentrirtere Scenen, für welche die Verehrung der Jungfrau oder des Kindes den Inhalt giebt.

Am eigenthümlichsten componirt Hemling jedoch, wenn er reiche Ereigniße behaglich verdeutlichen will. Stellt er eine Situation in den Vorgrund, gleich muß auch das Vorangehende und Nachfolgende hinzukommen, oder er führt als Chronikenschreiber in mannichfaltigen Abstufungen vom Anfang bis an

den Schluß der Begebenheit. Dabei bleibt er ganz ein flandrischer Maler. Es giebt nichts heimischeres als seine Thore, Straßen und Kirchen, und umher unter dem reinen Sommerhimmel die Hügel mit schattenden Bäumen und sonnenwarmem Rasen, Alles so köstlich ausgeschmückt als er's vermag, zur Ehre der Heiligen; recht nach Legendenart, still in Gott und voll Freude an der Welt, auf der sich so heilige Geschichten begeben.

Besonders in diesen Bildern verbreitet er den leuchtendsten Farbenschmelz über alles, was er malt. Doch übertrifft er auch sonst schon in Klarheit und Funkeln die Färbung Johann's. Rogier van Brügge allein in seinen besten Werken ist ihm zur Seite zu stellen. Die Energie der Localtöne bleibt unvergleichlich. Das Lackroth, für sich betrachtet, treibt er zur blendendsten Höhe, aber das lichte Grün der Wiesen und dunklere der Gewänder ist so intensiv, der Fleischton so kräftig, das Gelb so nachhaltig, das Blau des Himmels so tief, der Purpur selbst im Schatten von solcher Gluth, daß bei gleichmäßiger Steigerung kein Ton ungehörig überwiegt. Außerdem dämpfen und vermitteln die reichhaltig gebrochneren Farben, und durch das Ganze zieht sich eine ruhige Freudigkeit hin, die in der Färbung ebenfalls mehr die bestechende Milde vorwalten läßt, als die herbere Kraft. Auch in Feinheit der Modellirung überbietet Hemling seinen Lehrer, und den Johann in Weiche. Weiter als er ist in Detail und Zusammenhang kein Schüler gekommen. Seine Ausführung grenzt an's Unglaubliche; bei dünnem Auftrag bald fließend, bald in den Schättchen fast unsichtbar strichelnd. In der Perspective ist er weniger steil, die Fernen treten weiter zurück, die Abstände werden merklicher, obschon in der duftlosen Klarheit der Luft, die nur geringe Abtönungen zuläßt. An dem reicheren Spiel der Reflexe bekundet sich sein neubeobachtendes Auge. In Mannichfaltigkeit der Beleuchtung, die mitunter naiv gesucht ist, verfolgt er Rogier's Bahn, ohne auch hierin zu viel zu thun.

Ueberhaupt wagt er in jeder Rücksicht, doch löst er alles so prunklos und klug, daß er statt kühn nur bescheiden erscheint.

Würden wir nicht stets an Studium und Fleiß erinnert, so ließe sich glauben, auch das Schwerste werde ihm leicht. —

Der Entwicklungsgang Hemling'scher Werke ist bis jetzt nur unvollkommen erst nachzuweisen.

Jugendarbeiten sind außer dem immer noch zweifelhaften Portrait der Aders'schen Sammlung nicht mehr vorhanden. Ich habe dieß Bild im Jahr 1825 bei dem Besitzer noch nicht gesehn. Nach Passavant's Zeichnung stellt es einen jungen Mann dar, der die Dreißiger kaum erreicht hat, milden Angesichts, wie man es dem Hemling wohl zuschreiben möchte. Woraus sich aber die Kleidung, als die des Johannishospitals ergiebt, sagt Passavant nicht. In so früher Zeit ist Hemling nicht in's Hospital gekommen. — Wie es sich ferner mit dem Reisealtärchen verhält, das Waagen (Kunstw. u. Künstler in Engl. II. p. 233—36.) ausführlich geschildert hat, könnte ich ebenfalls nur vor dem Bilde selbst entscheiden. Vorerst scheint nur das Eine gewiß: entweder ist die von Waagen hervorgehobene Aehnlichkeit mit dem Bilde in der Berliner Gallerie (Abthl. II. Cl. I. No. 19.) nur entfernter Art, oder das Altärchen rührt keineswegs von Hemling her. — Mit einem Madonnenbildchen in der Florentiner Sammlung (Kunstbl. 1841. No. 9. p. 33.) ergeht es mir nicht besser; auch für das Altärchen zu Chiswick, (Waagen I. p. 264.) so wie für sämmtliche Tafeln, die Passavant von Neuem in seinem Briefe an Herrn Delepierre (p. 22—26) unter No. 18, 19, 20, 21, 24, 28 u. 33 anführt, bedarf ich noch der eigenen Anschauung.

Den einzig sicheren Anhaltspunkt bilden die Bilder zu Brügge, von denen die beglaubigten den wahrscheinlichen Zeitraum von 1479—88 nicht überschreiten. Ich will die hiemit zusammenstimmenden Werke, die ich selber gesehn, ihrer Folge nach näher erwähnen.

Das früheste von diesen ist das jüngste Gericht zu Danzig.

Wenn ich dieß berühmteste Altarblatt der eyckischen Schule dem Hemling zutheile, geschieht es nicht in der bequemen Ge-

wohnheit, das Beste nur immer Johann van Eyck oder Hans Hemling zu nennen, sondern nach frischer Besichtigung und langtägiger Prüfung. Ich scheue mich deshalb nicht, den Bestimmungen bewährter Künstler und Kenner zu widersprechen. Denn wer nicht in neuester Zeit, in welcher zuerst die nähere Unterscheidung zu einiger Schärfe gediehn ist, das Danziger Bild und die hemling'schen Werke zu Brügge in kurzen Zwischenräumen gesehn hat, dem darf ich kein gültiges Wort zugestehn.

Es kann deshalb rein als historische Notiz gelten, daß ich an die Meinung Schadow des Vaters erinnere, der, (Verzeichniß von Gemälden und Kunstwerken zu Gunsten der verwundeten Krieger ausgestellt. Berlin 1815. No. 1. p. 2—3) verleitet durch Curiken's Erzählung, „die schöne neue Tafel auf dem Hochalter der Pfarrkirche sei 1517 von einem Meister Michell überantwortet worden", den Michael Wohlgemuth als untrüglichen Urheber nennt. Nun hat aber weder das jüngste Gericht je auf dem Hochaltare gestanden, noch ist Meister Michell der nürnbergische Wohlgemuth. Im Gegentheil hing das Bild in früherer Zeit an einem Pfeiler gegen St. Georgen Capelle über; und Michell ist Michael Schwarz, ein für seine Zeit berühmter Maler zu Danzig, der die vier Flügel des Schreins, die äußeren grau in Grau, die inneren in Farben, größtentheils nach den Dürerschen Holzschnitten aus der Geschichte der Maria nicht ohne Handgeschick gemalt und am 29sten Januar 1517 aufgestellt hat; worauf, nach dem Bericht des handschriftlichen Kirchenregisters von Eberhard Böttticher, eine Masse gesungen ward von der Himmelfahrt Christi.

Mit besserer Kenntniß schon theilt Hirt das Weltgericht dem Hughe van der Goes zu. (Ueber die diesj. Kunstausstellung auf die K. Acad. Berlin 1815.) Aber auch er urtheilt allein nach der Anbetung Hughe's, die er zu Florenz gesehen, und läßt sich, wie zu seiner Zeit nicht anders zu verlangen war, durch die allgemeine Schulähnlichkeit leiten.

Waagen seinerseits, der das Bild ebenfalls nur 1814 in Paris verglichen hat, schreibt es in seinem Buche über Hubert

und Johann van Eyck (p. 248.) noch 1822 diesen Meistern zu; überzeugt durch die eigene Anschauung, so wie unterstützt durch den Pariser Catalog und George von Fürst's, eines berühmten Cavaliers von Schlesien, Bericht: (Curieuse Reisen durch Europa. Sorau 1739. p. 454) „zwei Brüder hätten es gemalt, die Jacob und George von Eichen geheißen."

Mit dieser Annahme stimmt allerdings das nicht verwerfliche Zeugniß des obengenannten Kirchenregisters überein. Die Vorrede vom 26sten Febr. 1616 besagt p. 5. mit ausdrücklichen Worten:

„Anno 1367 ist das köstliche Gemälde, welches man das jüngste Gericht nennt, in Brabant von Johann und Joris von Eichen gemalet, und zu Wasser nach Rom hat sollen gebracht werden. Es ist aber diese Barque, worauf das Gemählde gewesen, von einem Piraten angetroffen und gebeutet worden. Selbiger aber bald darauf von einem Danziger Schipper wieder übermeistert und mit der Beut auch die Seeräuber allhie zu Danzig eingebracht. Ist also dieses Bild in die große Pfarrkirche zu Danzig verehrt und auf 10,000 Mark geschätzt worden."

Leider jedoch ergiebt sich diese in Nebensachen begründete Nachricht grade in den Hauptpunkten als falsch; in der Zeitbestimmung und in dem Namen, die um ein Jahrhundert auseinanderliegen.

Die Jahreszahl bekanntlich ist dem einzigen Grabsteine im Vordergrunde des Auferstehungsfeldes entnommen, wo sie, unterbrochen und halb verdeckt durch die darauf sitzende weibliche Figur, nur noch folgende Worte und Ziffern erkennen läßt: ANNO DOM — CCCLXVII — IC IAC — — Nichts lag näher, als, wie das M, so auch das vierte C zu suppliren, wodurch eine Zahl zusammenkommt, welche, da sie die Todeszeit des Hubert um 41 und die Johann's um 22 Jahr überschreitet, desto besser auf einen späteren Schüler hinzuweisen scheint. Doch zeigt sich bei einiger Aufmerksamkeit bald, daß für ein viertes C noch Platz genug übrig gewesen wäre, hätte der Maler den wunderlichen Einfall gehabt, die Jahreszahl des Werks auf einem Lei-

chenstein durch die Worte zu bezeichnen: „im Jahre des Herrn 1467 ruht hier.“ Ich kann keinen irgend sinnvollen Zusammenhang jener Jahreszahl, wie sie auch gelesen werden möge, mit der Zeit des Bildes zugeben.

Aus anderen Quellen dagegen geht augenscheinlich hervor, das Weltgericht sei 1473 als Beute eines Danziger Schiffers nach Danzig gekommen. Herr Prof. Hirsch, dessen gelehrtem Fleiße und feiner Combinationsgabe wir bald eine gründliche und erschöpfende Geschichte der Pfarrkirche und aller ihrer Denkmäler verdanken werden, ist so gütig gewesen, mir hierüber das Detail seiner Forschungen mitzutheilen. Ich will der Veröffentlichung seines eignen Werks jedoch nicht vorgreifen. Schon die obige Notiz stößt sowohl Waagen's Vermuthung, daß eine Danziger Handelsfamilie das Bild in Brügge habe in Auftrag gegeben, (über H. und J. von Eyck. p. 251—252.) als auch die Nachricht um, Johann van Eyck sei der beglaubigte Urheber. Ein Werk von dieser Bedeutung konnte nur zu kirchlichen Zwecken bestimmt sein, und da es über Meer gehen sollte, zum Altarschmuck irgend einer auswärtigen Kapelle. In diesem Falle ist eine über dreißig Jahr lang verzögerte Ausführung des ursprünglichen Zwecks kaum glaublicher, als die plötzliche Versetzung aus dem früheren kirchlichen Local, in ein anderes, überseeisches. Als einzig wahrscheinlich deshalb bleibt die Annahme übrig, das in den Jahren 1470—73 gefertigte Bild sei kurze Zeit nach seiner Vollendung verschifft und bald darauf als gute Prise nach Danzig gebracht worden.

Nur mit dieser Ansicht stimmt das Werk selber zusammen.

In der allgemeinenn Anordnung des Mittelbildes und rechten Flügels hat es zwar eine entfernte Aehnlichkeit mit der Anbetung des Lammes; aber von Hubert's und Johann's Erfindung oder Hand nicht die geringste Spur. In jeder Rücksicht sind Fortschritte gethan, für welche die spätesten Werke Johann's nur als Ausgangspunkt gelten könnten. Mag aber das ganze Bild zu gelungen für Johann erscheinen, für ihn doch gerade ist es am wenigsten wohlgelungen genug. Es bleibt in

Johann's eigenem Schultypus ein directes Widerspiel seiner Conception und Darstellungsweise. Die Figuren sind weder breit noch stämmig, sie stehen und gehen, als hätten sie wenig Gewicht und Körperkraft. Auch die Carnation weicht ebenso vollständig ab. Sie ist in den Schatten nirgend von jener bräunlichen Monotonie, obschon man sich bei dem dünnen Auftrag hüten muß, das bläuliche Durchscheinen der unteren Zeichnung und Correctur für Absicht zu halten. Die übrige Färbung, so tief sie sein mag, ist glänzender, lichter, in Gegensätzen oft stärker, und dennoch weicher durch unmerkliches Sänftigen. Die Zeichnung, die Modellirung, der Auftrag streben, wenn auch nirgend nach italienischer Grazie, doch nach flandrischer Nettigkeit. Das Nachdrückliche sagt diesem Meister erst zu, wenn er es zierlich gemacht. Kurz — der große van Eyck kann in kleineren Bildchen als Kleinmaler erscheinen, dann aber am sichtbarsten blickt seine innere Macht hindurch. Hier umgekehrt wagt sich ein geborner Miniaturmaler an den weitesten Gegenstand. Er ergreift ihn mit frommem Gemüth, er strengt all seine Kräfte an, doch gerade, wo er den Kleinmaler vergessen müßte, läßt er ihm vollen Spielraum.

Schon diese allgemeineren Züge deuten unter eyckischen Schülern direct auf Hemling.

In Paris zwar, wohin Denon 1807 das Bild aus Danzig fortgenommen hatte, riethen einige Stimmen auf Albert van Auwater, (Waagen, l. c. p. 247.) und auch neuerdings hat diese Annahme wieder in Passavant ihren Verfechter gefunden. (Kunstbl. 1841. No. 10. p. 39.) Es muß aber lange her sein, daß Passavant das fragliche Werk ins Auge gefaßt hat. Er würde sonst, außer den zutreffenden gestreckteren Verhältnissen, der lebendigen naturwahren Zeichnung, und der vollendeten Ausführung nicht auch den „etwas großen Mund der Figuren und den grauen, wenn auch klaren und saftigen Ton in den Schatten" als specifische Kennzeichen der Uebereinstimmung mit aufführen können. Hierin hat ihm schon Professor Schulz, Director der Kunstschule zu Danzig, ein genauer Kenner des Bil-

des und selber Maler, mit Recht widersprochen. (Ueber alterth. Gegenstände d. bild. Kunst in Danzig. 1841. p. 48.) Ueberdieß fehlt es der Schlußfolge Passavant's in den Prämissen an factischer Sicherheit. Denn die bereits früher (p. 116.) angeführte Klage über den Leichnam Christi in der Belvedere Gallerie zu Wien, (2tes Stockwerk. 2tes Zimmer. No. 10. Catalog. Wien. 1837.) welche den Maaßstab abgeben soll, kann er selbst nur muthmaßlich und nach entfernter Analogie dem Ouwater zutheilen.

Auf Hemling hingegen, außer den obigen Merkmalen, lassen noch speciellere Grundzüge schließen.

Die feine Mildigkeit der Farbe verschmelzt nur Er in solchem Maaße mit der höchsten Brillanz. Er allein bringt es zu dieser Carnation; im Localton goldig und warm, in den tieferen Schatten leise bräunlich, und nun doch zugleich in Licht wie in Halbschatten häufig in graubläulich kühlere Nüancen hinüberspielend, naturwahr und zart empfunden. Und wer hätte bei fast zweihundert nackten Figuren eine solche Mannigfaltigkeit des Fleischton's in unscheinbaren Unterschieden zu finden vermocht. Auch kenne ich Keinen, der in Gewändern, nach Rogier's Vorbilde, das Citronengelb in dieser Art, und das beinahe weißliche Blau mit dunkleren Schatten, und das vielfach gemischtere Violett mit solcher Vorliebe und Kunst, hauptsächlich aber jenes warmbräunliche Amarant in dieser Lieblichkeit benutzte als Hemling. Von gleich richtiger Zeichnung ist ebenfalls Keiner. Keiner hat diese Auffassung der landschaftlichen Natur; Keiner bleibt bei so schwierigen Stellungen ganz noch im Typus der Schule; Keiner ist so in der Sache und doch so gebildet zugleich, und wird durch dieselbe Bildung wieder über die bisherige Grenze hinausgeführt. Denn gerade, daß neben Physiognomien, die mit denen Rogier's und Andrer verwandt sind, sich allgemeinere Gesichtsformen finden, ohne daß sich zwischen Beidem ein Widerspruch zeigte, das spricht mir für Hemling. Kommun endlich Gestalten und Köpfe, besonders weibliche vor, unmittelbar fast aus der Geschichte der Ursula hergenommen, während das Weltgericht doch um vieles früher vollendet ist, stimmt

es zu der beglaubigten Anbetung von 1479, und wird erst aus ihm der schwächere Nachahmer Hemling's zu Brügge erklärlich, dessen Vermählung der Catharina bis jetzt noch unbedingt als echter Hemling gegolten hat, so seh' ich nicht ein, weshalb unser Bild mir beim ersten wie bei dem letzten Blick mit Unrecht sollte als ein unbezweifelbares Werk Hemling's selber erschienen sein.

Es ist das Umfangsreichste, das er je unternommen, und doch das ausführlichste; das gelungenste kaum. Gegenstand und Talent gehn nicht vollständig in einander auf. Dieß muß er selbst gefühlt haben. Für kein anderes Bild, scheint es, sind so viel Voranstalten getroffen worden. Er will etwas Neues dem Inhalt wie der Ausführung nach geben, und rüstet sich zu einem Werk, das in Größe und Werth mit der Anbetung des Lammes wetteifern soll.

Nun hat die Schule nackte Gestalten in dieser Verschiedenheit und Fülle noch niemals gemalt, und den größten Theil muß er in mannichfache, einige in äußerste Bewegung versetzen, was vor ihm gleichfalls nur ausnahmsweise geschehn war. Ueberdieß fordert der geistige Ausdruck neben freudiger Ruhe die ganze Stufenfolge innerer Affecte bis zum letzten Extrem.

Auf diese Punkte concentrirt er deshalb das angestrengteste Studium. Für Colorit und Form, wie sich deutlich erkennen läßt, hat er durchweg Portraitmodelle vor sich. Da er an ihnen vor allem den Knochenbau lernen muß, wählt er nicht schlechthin hagere, doch mindestens solche aus, an denen jeder einzelne Rückenwirbel, und im gleichen Maaße die übrige Structur genau zu erkennen ist. Wie er's gesehn, giebt er es, mehr scrupulös richtig, als formenschön wieder. Bei Frauen und Jungfrauen mit eigenthümlicher Zusammensetzung; bis unter der Brust sind alle fast mädchenhaft, von engen Schultern, dünnen Aermchen, kleinen, festen, heraufgerückten Brüsten, anmuthig und jugendlich, mit langherniederwallendem blondem oder röthlichem Haar; dann aber von breiten Hüften, vorstehendem, langem Leib, als hätte er nur verheirathete Weiber zum Vor-

bild gehabt. Auch die Stellungen, das Fallen un Stürzen selbst ahmt er seinen Modellen nach. Und wenn ein Teufel einen Arm oder Nacken packt, sind die bläulich unterlaufenen Stellen gewiß mit solcher Kenntniß behandelt, daß jeder Feldscheer sich daran ergötzen wird, und hängt ein zurückgebogener Kopf herab, ist das niederschießende Blut so wenig vergessen, daß sich beinah bestimmen läßt, wie lange die unfreiwillige Lage daure.

Der affectvolle Ausdruck ist gleicher Art. Ueberall der Natur entlehnt, mit einer Vollständigkeit, die nicht leicht wieder vorkommen kann. Sind aber die Studien der Eyck's wie in der Kirche gemacht, so merkt man bei Hemling bereits das Modellstehn, und wie sehr er Figuren und Ausdruck in die Scene hinein versetzt, Manches büßt er durch allzu genaue Realität dennoch ein. Mindestens in den Gestalten und Köpfen, bei welchen er die spiegeltreue Richtigkeit mit poetischer Wahrheit zu verwechseln beginnt. Und deren giebt es vereinzelt in jeder Gruppe. Daraus erklärt es sich, daß die Stimmung selbst des hingebendsten Beschauers vor diesem Bilde immer zwischen warmem Entzücken und kühler Bewunderung schweben muß.

Eine eigentliche Beschreibung will ich nicht liefern, es giebt deren ältere und neure genug; jedoch keine zugleich beurtheilende Schilderung.

Lebensgroße Figuren, wie Hubert und Johann sie zu höchster Wirkung ausgeführt haben, darf Hemling nicht zur Hauptsache machen. Er giebt dem Heiland und den Aposteln, im oberen Theile des Mittelbildes, zwar gleichfalls eine relativ größre Gestalt, aber er zeichnet sie mehr durch Goldgrund und symmetrische Stellung, als durch Tiefe und Ernst aus. Und doch hat dieser minder gelungene Theil ihm Mühe bereitet. Christus ist typisch gehalten, individueller als Johann ihn darstellt, nach Rogier's Vorbild, im Gesicht fleischiger, faltenreicher; dem Ausdruck nach mehr menschlich milde und nicht so geheimnißreich als Rogier's. Ueber ihm schweben vier Engel mit den Marterwerkzeugen, die anmuthigsten der ganzen Tafel.

Die Apostel im Halbkreis zu beiden Seiten, die vorderen

größer, die hintern kleiner, gleichen denen im Abendmahl Rogier's zu Löwen; symmetrisch bleibt nur die allgemeinere Anordnung; in Geberden, Gewandfarben, Jugend und Alter ist größere Verschiedenheit bezweckt. Die Physiognomien sind charakteristisch, aber die äußerlich richtigen Bewegungen kommen nicht recht von Innen, und der Ausdruck wirkt weder entschieden beim ersten Blick, noch steigert er sich bei längerem Anschaun. Johannes ist einer von Hemling's eigenthümlichen Köpfen.

Besser schon sagen ihm die Figuren der Jungfrau und des Täufers zu, die rechts und links vor den Aposteln knien. Maria jugendlich, doch als Mutter, in Christi Anblick voll bescheidener Liebe versunken. Fast scheint es, als habe Hemling über sämmtliche Modelle hinaus ein zugleich formenschönes Gesicht erfinden wollen. Auch der Täufer hat einen weichen Ausdruck; mit halb geöffnetem Mund, die Arme zur Anbetung gehoben blickt er in frommem Erstaunen zum Weltrichter auf.

In ähnlicher Milde verkünden drei Engel, unter den Aposteln und Christus, den Tag des Gerichts. Zu ihren Füßen dehnt sich das Auferstehungsfeld aus; eine weite sonnenbeglänzte Ebene, nirgend bebaut, ohne Strom oder Stadt; auf der Seite der Gerechten ein frischer Wiesengrund mit geöffneten Felsengräbern, Kräutern und Blumen, langsam gehoben und wieder gesenkt bis zu dem sandigen Ufer und offenen Meer; im Hintergrunde Felsenklüfte, die sich gegen die See hin zu fernen Bergen verkleinern, mehrfach von Buchten durchschnitten mit anplätschernden Wellen.

In der Mitte des Bildes, als einzige Hauptfigur, steht der jugendliche Erzengel in goldener Rüstung, das schöne Haupt leise nach rechts geneigt, die linke Hüfte wenig herausgestellt, beide Knie leider etwas nach innen gebogen. Mit ernster Grazie verwaltet er bescheiden sein hohes Amt, ein sanftes fast schmerzliches Mitgefühl in allen Zügen. Die Schaale des Sünders steigt aufwärts, schon hat ihn ein Teufel halb niedergezerrt, und Michael, möcht' er auch, darf ihn nicht retten. Fast wider Wil-

len, von fern nur, doch ohne Zaudern, richtet er den verdammenden Stab auf ihn zu.

Um den Engel her, vor und hinter ihm, breiten sich die einzelnen Vorgänge der Auferstehung aus; hier begrüßt ein Mädchen erstaunt den neuen Tag, eine junge Frau in banger Erwartung sitzt dort auf dem Grabstein, Männer stehend, liegend blicken geblendet aufwärts; andere wieder scheinen beruhigt durch gläubiges Vertrauen, oder, nun es für immer zu spät ist, ergreift sie Reue und Schrecken. Bald überwiegen leibliche, bald geistige Zustände, oder vereinen sich wechselweise; überall deutlich, so daß wir gleich wissen, wie jedem zu Muth; in schwankenden Empfindungen am schönsten. Einige geben ihren ganzen Charakter, andre zeigen nur den augenblicklichen Affect.

Gegen den Mittelgrund hin drängen sich die Gestalten gehäuft zusammen; theils dem Erzengel und Christus, theils dem Paradiese oder der Hölle zugekehrt.

Die vordersten Sünder, von zwei Teufeln mit glühender Gabel und eiserner Geißel fortgetrieben, prallen in schreiender Angst vor der Drohung zurück und suchen doch festzuwurzeln. Die Letzten, im Angesicht schon des lodernden Pfuhls, beben in geistiger Qual. Der Ausdruck unentrinnbarer Verdammniß ist getreuer nicht darzustellen. Ringsum Entsetzen, Händeringen, Aufkreischen, vergebliches Beten, ohnmächtiges Vergehn. Zu furchtbar dem Anblick, wäre nicht alle leibliche Marter vermieden, und hielte die reinliche Behandlung nicht durch ruhigen Fleiß das nöthige Gleichgewicht. Zwischen durch sind auch stillklagende Figuren; in der Mitte ein Mohr, der Hölle zugedrängt, den Kopf aber zum letzten mal rückwärts gewendet, als riefe er im Verdruß des Schmerzes zu Gott empor: „weshalb mir, dem Heiden, der dich nicht gekannt;“ trotzig, und doch auf der erblaßten Wange eine schwere Thräne. — Kein Ausdruck ist hier dauernd, alles in der Schärfe des Augenblicks, das momentane Entsetzen jedoch nur als Vorbote gefaßt eines noch jammervolleren ewigen Looses.

Die Gerechten auf der anderen Seite, nur eilf Figuren, stehen aufrecht in ruhigem Glücke. Wenige schauen unbedeutend in's Weite, einige dankbar zu Christus empor, andre auf den mühlosen Kampf des Engels mit dem Teufel um die Seele eines Seliggesprochnen, erwartungsvoll theilnehmend für den Bedrohten. Die letzten, dem Paradiese zunächst, blicken mit wonnevollem Lächeln auf den Zug, der langsam dem Thore entgegenwallt. Die Augen einiger scheinen leise verschleiert, selbstvergessen sehn sie nichts Aeußeres mehr.

Allen diesen Vorzügen fehlt, wie gesagt, der großartige Eindruck. Der Himmel mit Christus und den Aposteln drückt und verengt den Raum. Noch mehr drängt der große Michael alle übrigen Figürchen zurück. Auch haben die vereinzelt um ihn her gruppirten Gestalten wenig Fluß und Zusammenhang. Vielfältig bewegt erscheinen sie zugleich hin und wieder in den Stellungen wie gefesselt. Gelungener sind, außer dem Hintergrunde, die mittleren Schaaren; der Seligen, ihrer Stille wegen, der Sünder, weil auch hier das Gedrängte allem Detail zum Trotz die Einfachheit aufrecht erhält.

Manches aber ergänzt und vergütet die unvergleichliche Färbung.

Der obere Goldgrund, obschon durch bräunliche Bogen leise gedämpft und durch die Engel verdeckt, greift mächtig durch, und gegen die Apostel hebt sich Christus, mit rothem Mantel, die goldne Weltkugel zu seinen Füßen, gehörig vor. Der Regenbogen ist zwar wie aus Metall gegossen, desto saftiger jedoch kräuseln die farbenschillernden Wolken sich um die Apostel, und darunter in der blauen Luft schweben die kleineren Engel in weiten hellen Gewändern. Als Farbenmittelpunkt aber leuchtet sogleich der Erzengel in's Auge. Die Schwanenflügel, im höchsten Licht noch zu mild um zu blenden, das klare Antlitz, die goldne Rüstung, der golddurchwürkte rothglühende Mantel, purpurbraun auf der Rückseite, ziehn immer die Blicke von Neuem auf sich, und wie sich die Handlung in ihm zusammenfaßt, spiegelt sich auch der gesammte Vorgang in dem Glanz seines Brust-

harnischs wieder. Dennoch überwiegt der Goldgrund des Himmels, und alles Uebrige hält energisch Stand; die helle Ebne, das frische dunklere Grün, und darauf die zartnüancirten nackten Gestalten. Bei den Verdammten allein wird absichtlich das Erdreich grauer und die Carnation hier und dort blutlos fahler durch innre Schrecken. —

Auf den beiden Flügeln ist theils noch mehr beabsichtigt, theils noch mehr geleistet. Erstres in Darstellung der Hölle; Letztres in Betreff auf die Seligen des Paradieses.

In der Hölle sehen wir nur den Hinabsturz ohne Aufwand veranschaulicht.

Ganz im Vorgrunde ragen wenig sichtbar ein Paar Felskuppen heraus; auf der entgegengesetzten Seite bis herauf in die linke Ecke immer höher und höher starren steil zerklüftete Wände; dazwischen öffnet sich über die Breite des Bildes hin der Abgrund, von unten her links mit gierig emporschlagenden Flammen, die nur oben der dichte Qualm verhüllt. Aus der äußersten Höhe bis gegen den mittleren Theil stürzen in vereinzelten Gruppen und kleinen Figürchen die kämpfenden Sünder hernieder. Dann vom Mittelbilde herkommend, zwischen den Felsen in zwei Haufen, werden die Unglückseligen vorgedrängt. Nun sie den wirklichen Qualenort vor sich sehn starren die Nächsten fast in wahnsinnigem Entsetzen zurück. Den Ausdruck ohne Extrem zu steigern ist nicht wohl möglich. Andere werden sich schon ruhiger ihres unabwendbaren Schicksal bewußt. Die Hauptdarstellung bildet in zwei langen beinahe parallelen Gestaltenzügen das Niederfallen. Hier am schlagendsten erweist sich die Stärke und Schwäche des Meisters. Die vergebliche Eil im Wiederemporklimmen, das Ausgleiten, die Angst im Ueberstürzen, das Anklammern, Ballen und Spreizen, und in allen diesen Zuständen immer noch wieder nach dem verschiedenen Geschlecht, Charakter und Alter die innere Qual, je tiefer in der Hölle, je mehr mit dem Flehen um Barmherzigkeit vermischt, dieß alles ist in verständlicher Naturtreue, Mannichfaltigkeit und Klarheit vortrefflich; ja das Schwierigste oft am Besten gelöst.

Und doch sind nur die Bewegungen, welche die Wirklichkeit häufiger dem Auge darbietet, freier. Andere lassen das Studium in der Erfindung zu sehr erkennen. Man erstaunt über den redlichen Fleiß mehr als den Genius. Jeder Einzelne fällt, und doch will das Ganze nicht stürzen. Die perpendiculären Stellungen und wagerechten Lagen, das Zusammenknäueln und Ausstrecken, Kopf unten und oben, bleiben in zu directen Gegensätzen, und was bei ruhigem Dastehn in gedrängten Haufen, Fleisch auf Fleisch, kaum stört, die mageren Arme und Beine, wird hier um so eckiger, je schärfer die Formen sich abheben. Bei den großen Entfernungen ist auch das Vor und Zurück minder gelungen. Genug alle Mängel der Schule kommen zum Vorschein.

Wie viel aber ist zu bewundern übrig. Und nicht nur in den einzelnen feinen Motiven, sondern im Ganzen. Realer läßt sich der Vorgang nicht darstellen, er bleibt aber von inniger, religiöser Anschauung durchdrungen. Die Kunst, wie weit sie auch vorwärts strebt, ist ihres kirchlichen Dienstes noch eingedenkt; sie wird furchtbar und doch ohne Zwiespalt mitleidig milde, und durch Zartheit des Pinsels und Reize der Färbung erfreulich. Schon im Mittelbilde sind die Teufel thierisch nur in den Köpfen und Füßen. Sonst schlank in Wuchs, gewandt in Bewegung, und durch glänzende Schlangenschweife, Flossen, Pfauen- und Schmetterlingsflügel anmuthig fürs Auge. In der Hölle gleichfalls. Rohes und Unreines soll nirgend Raum gewinnen.

Bei feiner Nüancirung ist dennoch der einfache Ernst der Farbe das Herrschende. Auf den braunen Felsen, dem Rauch und Qualm macht sich nichts als das helle Fleisch geltend, überglänzt von der gelben und rothen Lohe, und absichtlich nun in vielfach kühleren Halbschatten; dazwischen bewegen sich die wenigen bronzefarbigen Teufel, und nur in der Höhe schwebt noch ein lichtblauer Engel.

Der letzte Sieg gebührt der Darstellung des Paradieses. Auch hier ist das Unmalbare nicht gewagt. Keine nebuloses

Aufschweben zum Licht, kein Eden, sondern das bloße Hinansteigen zum Himmelsthor.

Im Vordrunde von der Mitteltafel her frisches Rasengrün mit Feuerlilien, Veilchen und blühendem Mohn, und neben den letzten Felsenkuppen Korallen, Rubinen und köstliche Perlen. Dann in langsamer Windung baut sich, fest auf der Erde ruhend, eine Cristalltreppe auf. Den Abschluß giebt die breite und hohe Pforte. An den untersten Stufen empfangen links ein Engel, rechts Petrus die Angelangten. Jener ernst doch sanft, dieser nur durch größere Gestalt ausgezeichnet, in Charakteristik und Ausdruck unbedeutend. Die sechs nächsten schauen auf den Apostel; die übrigen, je drei nebeneinander, wandern schon die Stufen hinan, durch leise Wendung des Kopfes immer noch einen Theil ihres Angesichts zeigend, einige fast in Profil. Vor der Pforte bekleiden vier Engel die Nackten, die nun erst eintreten, von allen Balkonen und Ballustraden herab mit Gesang und Harfenklang begrüßt und überstreut mit Blumen.

Auf dieser Tafel allein ist Hemling vollkommen in seinem Elemente. Die reinste Züchtigkeit geht durch's Ganze; ein stilles Freuen, ein tiefes Staunen und seliges Hoffen. Durch das erste Herantreten, die Windung der Treppe, das langsame Aufsteigen, das Bekleiden und gedrängtere Einziehn mehren sich die Figuren zu einer langen Schaar; bewegt, doch ohne Eil; die Sehnsucht ist nur als bescheidenes Vordringen angedeutet. Jede Gestalt scheint in das eigene Glück versunken, doch der Vereinzlung in der Hölle gegenüber ist es eine Gemeinde, welche sich Gott naht. Einige Köpfe gehören zum Besten, was Hemling, einige Engel zum Schönsten, was die gesammte Schule gemacht; die Grundempfindung zum unbefangen Glücklichsten, was die religiöse Menschenbrust fassen kann. Dabei dasselbe Bemühn um Praecision, der nehmliche Fleiß, die gleiche Berechnung. Die Seele dringt aber lebendiger hindurch, und nichts wirkt herabstimmend. Malerisch zierliche Architectur ist überall Hemling's Verdienst. Nirgend hat er ein Gebäude von so heiliger Pracht, und dennoch so leicht aufgeführt, und so wunderlieblich

bevölkert als diese Pforte des Glücks. In den Rundbogen der Thür, als Steinschmuck, Engel, Köpfchen an Köpfchen, darunter Gott Vater thronend, das Lamm zu seinen Füßen, über den Bogen die Erschaffung der Eva, an den Seitenthüren in köstlichen Reihen Statuen; weniger ausführlich behandelt, doch nur um so künstlerischer untergeordnet.

Auch die Färbung ist in Kraft und Brillanz gesteigert. Helles Tageslicht bescheint das Rasengrün, die moosbraunen Felskuppen, den Zug und die Pforte, dunkle Wölkchen ziehn sich um Thor und Treppe, und die Cristallstufen werfen blauschwärzliche Schatten. Erst bei dem Einzug jedoch concentrirt sich die Gluth und Duftigkeit. Die Cardinäle und Päbste funkeln in Incarnat, oben in frohem Gewimmel schillern, Paradiesvögeln ähnlich, die hellbunten Engel, — alles aber wird still durch den Goldgrund überglänzt, der aus der geöffneten Pforte nun auch in Beleuchtung ein neues Licht über die ersten des Zuges und die nächsten Statuen verbreitet. Wirksamer ist der Goldgrund nie angewendet und aufgespart. Die dunklere Mittelsäule und braune Holzthür heben ihn noch mehr; und daß er sich sanft genug mildre, leuchtet das Steinthor in hellgelblichem Ton, hier in leisem Rosenroth, dort bläulicher, und in den Bogen spielen und weben zauberisch kühle Schatten, damit auch die zarteste Feinheit sich der Pracht wieder zugselle.

So überwiegt in dem ganzen Bilde der lichte Fleischton. In der Mitteltafel jedoch tritt er gegen den Erzengel zurück, in der Hölle gegen den Flammenschein; im Paradiese erst leuchtet er klarer und wärmer, und wird durch die übrige Farbenpracht nur gemildert. Denn bei der Auferstehung soll der Bote Gottes, in der Hölle das Element der Qual, und im Paradiese allein die begnadigte Menschheit als Hauptpunkt hervorscheinen. —

Die äußeren Flügel grau in Grau stellen in Sandsteinnischen rechts die aufrechtstehende Jungfrau dar, das Kind im Arme, und vor ihr auf dem getäfelten Boden knieend den Donatar; links dessen Gattin, und darüber den Erzengel Michael im Kampf mit Dämonen.

Maria's Gestalt ist weniger gelungen, doch im Ausdruck von sinnender Stille. Unbedeutender noch, mehr freundlich als ernst, erscheint Christus.

Die Formen des Michael zähle ich zu den Trefflichsten, die Hemling erfunden. Die Stellung der in vollem Waffenschmuck noch zarten Glieder ist geschwungener und freier als im Mittelbilde. Eben herabgeschwebt, den einen Fuß vorgestellt, den anderen zierlich bis zur Spitze gehoben, berührt er den Boden kaum. Die Linke streckt den kleinen Schild tief herunter, die gehobene Rechte zückt die Spitze des Schwerdts gegen den Drachen; nicht drohend; engelhaft milde, als Bote Gottes des Sieges gewiß. Der am Boden gekrümmte Satan sucht vergeblich mit der einen Krallenfaust den Schild herabzuziehen und mit der anderen den Mantel zu fassen, den eine zweite Höllengestalt mit dem Kopfe aufhebt; Beide in Wuth und Ingrimm der Niederlage.

Die Köpfe sind malerisch gedacht mit Augenstern und Blick, die Formen meisterhaft modellirt, doch nur Gewandung und Faltenwurf sculpturartig, und nicht so scharf und kräftig, als der Täufer und Evangelist in der eyckischen Anbetung des Lamms. Der Schattengrund hat braungrünliche warme Töne, die auch in den Figuren sich wiederholen; wie in der eyckischen Verkündigung wird aber in der gelblichen Localfarbe auch ein feines Spiel mit bläulichen Tönen sichtbar. Leider haben beide Tafeln theils durch unvorsichtiges Putzen, theils durch schwere Retouchen unbillig gelitten.

Mehr noch läßt sich die gleiche Verunstaltung bei dem Kopf der knieenden Frau beklagen. Er ist vollständig übermalt, mit einer unbegreiflichen Rohheit. Nur die Hände und das bräunlich rothe, dem Wurf der Falten nach, sammetne Gewand mit schmalem weißem Pelzbesatz sind erhalten. Die feinen Nägel, die mit Perlen und Goldfranzen geschmückte halbdurchsichtige Mütze und die kostbare Halsschnur deuten auf eine vornehme Frau.

Das beigefügte Wappen zeigt auf rothem Grunde einen

gelben Löwen, von links nach rechts herunter mit einem blauen Queerbalken, in welchem drei gelbe Zangen. Neben dem Löwenkopf unter einer Krone steht ein geöffneter Zirkel, um den sich ein Papierstreifen mit dem Wahlspruch schlingt: pour non faillir.

Aehnlicher Art ist das Wappen des Mann's; der Löwe jedoch schwarz auf goldgelbem Grunde, mit weißem leerem Balken, ohne Zirkel und Wahlspruch.

Welcher Familie diese Wappen zugehören ist bis jetzt nicht bekannt, obschon es von Wichtigkeit wäre, um näher die Umstände ermitteln zu können, unter welchen das Bild über Meer versandt worden.

Der Kopf des Donatar's hat weniger gelitten, dennoch ist fast nur die stellenweis schlecht retouchirte Untermalung noch übrig. Das ganz bartlose Gesicht, mit leicht gekräuseltem braunem Haar deutet auf keinen Krieger; Stirn und Nase sind edel, der Mund weniger; ein langer schwarzer Rock, wahrscheinlich Sammet, mit schmalem braunem Pelzbesatz, breitet sich am Boden in reichen Falten um den Knieenden her.

Die inneren Tafeln sind ebenfalls manchen Unbilden nicht entgangen. Am meisten stört die ungleiche Abnahme des alten Firnisses, der theils noch einige Köpfe bedeckt, theils den Himmel, das Gewand der Jungfrau und des Täufers trübt und grau färbt. Das Blau fehlt dadurch mehr als nöthig. Auch das Purpurbraun auf der Rückseite vom Mantel des Erzengels ist zu sehr gedunkelt; ebenso der Himmel über Michael's Haupt, so daß die höchsten Lichter in den weißen Flügeln über die ursprüngliche Intention hinaus leuchten. Was aber am meisten zu bedauern, das holde Gesicht des Engels, der Mund ausgenommen, ist fast bis zur Untermalung abgewaschen, doch glücklicher Weise noch nicht übertüncht. Der Kopf des Gerechten auf der Wagschaale dagegen ergiebt sich sogleich als neues Machwerk; in Form ungeschickt, in Farbe trüb, im Ausdruck von störender Stumpfheit. Leider scheint der alte Kopf darunter verloren. Außerdem stören im Rasen und Erdreich des Vorgrundes die

mannichfachsten schlechten Retouchen, die überhaupt im ganzen Bilde auch in den Fleischtheilen häufig vorkommen; und überall fast, wie gewöhnlich, unnütz groß, um ganz geringe Beschädigungen zu überdecken, und jedesmal fahl und schwer. Auch blättert auf der Mitteltafel der Kalkgrund an der einen Fuge bedrohlich ab, und die vielfachen Blasen müssen niedergelegt werden. Eine erfahrene, fleißige Hand könnte alle diese Mängel bald beseitigen und das ganze Werk für lange wieder zu seinem früheren Glanze herstellen.

Dreißigste Vorlesung.

Von andern authentischen Gemälden Hemling's aus der Zeit des Danziger Weltgerichts hat, wie es scheint, sich keines erhalten. Der anonyme Reisende des Morelli berichtet nur, wie ich schon angeführt, „daß er in der Wohnung von M. Pietro Bembo eine kleine Malerei mit zwei Flügeln gesehn; in einer Landschaft den Täufer mit dem Lamm, und die Jungfrau mit dem Kinde, von der Hand des Zuan Memeglino im Jahr 1470, und gut erhalten."

Das nächste documentirte Werk stammt aus dem Jahr 1479. Denn die kleine Darstellung im Tempel mit Hemling's eigenem Portrait, früher im Besitz des Herrn Imbert des Mottelettes zu Brügge, ein Bild, das Hemling im Jahr 1478 für seine Schwester im Kloster zum heiligen Geist gemalt haben soll, (Belg. Mus. Gent. II. p. 178.) ist nicht beglaubigt genug, und allzu beschädigt und übermalt, um es hier einzureihn. Die Anbetung aber im Hospital von 1479 ist bekanntlich mit Hemling's Namensschrift versehen.

Hier genügt sich der Meister in vereinzelten Situationen und wenigen Figuren, die er unbefangen gruppirt. Das klare Colorit bewahrt bei geringerer Gluth die gleiche Freundlichkeit; die fein vertriebenen Schatten des Fleisches spielen leicht in's Graue. Der Ausdruck bleibt ernst, doch wird selten in-

tensiv, und erreicht Vollendetes nur in sanften sinnenden Charakteren. Mitunter ist mehr beabsichtigt als zum Vorschein kommt; überhaupt eine in etwas ermattete Milde der Grundzug.

In dem Mittelbilde, dem Opfer der heiligen drei Könige, strebt die Gestalt und der Ausdruck Maria's dem eyckischen strengeren Ernste nach; Christus, lebendiger in Form, lächelt freundlich den Kommenden entgegen. Die Andacht der Weisen geht nicht gar tief, am tiefsten in dem hingeworfenen Greise, der des Kindes Fuß küßt. Der Mohrenfürst, voll Ehrfurcht an seinen Platz gefesselt, nimmt verwundert die Mütze ab. Zur Seite links steht ein Mann aus dem Fenster, der als des Meisters Bildniß gilt; mit schön geformter Stirn, zurücktretenden Augen und Backenknochen, feiner, leise gebogener Nase und zartem Kinn.

Die Flügel sind zum Theil freier; weil Hemling hier selbstständiger seinem Genius folgt.

Besonders schön ist die Anbetung des Kindes. Denn gebricht auch den Engeln die eyckische Heiligkeit, so sind sie nur um so reizender. Der Eine senkt das dadurch beschattete Gesicht, die Stirn bleibt beleuchtet. Die holden Züge, der liebliche Körper, die kleinen Hände und Füßchen des Kindes übertreffen alles bisherige an Zartheit der Malerei. Die Mutter, davor hingegossen, möcht es aufnehmen, in ihren Armen wiegen, aber sie wagt es nicht; still betet auch sie den Heiland an. Joseph blickt, ein theilnehmender Zuschauer, auf die Gruppe.

Die Darstellung im Tempel, auf der rechten Tafel, ist gleichfalls zarter als ernst, obschon der Hohepriester zu Hemling's tieferen Köpfen gehört. Alle sinnen über das Geheimniß der Geburt; das eigentliche Mark und Gebein aber fehlt ihnen, wenn auch nicht Seele und Lieblichkeit. Maria's Hand ist von sprechendem Ausdruck, ihr Gesicht von feinstem durchsichtigem Fleischton. Auch Joseph scheint ganz in den Vorgang versunken, doch ebensosehr mit dem Beutel beschäftigt, in welchem er nach Geld sucht.

Auf den äußeren Flügeln steht rechts, unter einem Rundbogen auf Achatsäulen, der Täufer; im Ausdruck sanft, in Car-

nation nicht belebt. Umher hügliches, grünes Land, Felsen mit bräunlichem Moos, bläuliche Bergreihn in zarter Abtönung; in in einem Gewässer die Taufe Christi.

Veronica mit dem Schweißtuch, auf der linken Tafel, in violettem Gewande mit bläulichem Mantel, hat einen wenig bedeutenden Ausdruck, doch auch ihre Züge durchdringt ein Seelenhauch, wie er Genesende zu beleben pflegt, wenn sie zum erstenmal wieder Sonne und Luft begrüßen. Die Sage, Hemling habe dieß Bild nach seiner Heilung im Hospital gemalt, mag nicht ganz grundlos sein. — Aus demselben Jahre, doch nicht als echt erwiesen, stammt das weibliche Portrait im Besitze des Königs von Holland, das fälschlich als Bildniß der Maria von Burgund angegeben wird. (Passavant, Kunstreise p. 391.) Die Sibylle Sambeth im Johanneshospital, ein gleichfalls geringeres Bild und nicht vollständig beglaubigt, fällt in das folgende Jahr 1480.

Das späteste dem Altärchen von 1479 näher verwandte Werk zu Brügge ist die Madonna mit dem Donator „Martinus de Newenhöven" 1487. Dazwischen vielleicht — im Ausdruck tiefer und in der Färbung feuriger — liegt die bekannte Anbetung aus der Boisserée'schen Sammlung, mit dem Christoph und Johannes auf den Flügeln.

Das Brustbild Christi derselben Gallerie, jetzt in München, kann ich als echt weder vertheidigen, noch als unecht angreifen. Es ist zu lange her, daß ich es gesehn habe. So viel jedoch weiß ich mich zu entsinnen, daß es den Vorwurf eines allzu gemeinen Ausdrucks, (d'une expression trop commune) den Passavant (lettre à Mr. Delepièrre p. 25.) ausspricht, nicht verdient. Die maskenartige Starrheit bei sorgsamster Ausführung ließen sich eher schon tadeln.

Deutlicher als dieses Kopfes erinnere ich mich eines Kleinods unter den Aders'schen Bildern zu London, gegenwärtig Eigenthum des englischen Dichters Rogers; eine Maria in blauem Mantel, die dem Kinde die Brust reicht; umher als Schmuck in den Spitzbogen der Architectur die sieben Freuden

und Leiden der Jungfrau; das Ganze kaum einen halben Fuß hoch. Waagen (Kunstr. u. Künstl. in Engl. II. p. 233.) bezeichnet es als ein „non plus ultra von Feinheit und Präcision" und theilt ihm „als Beweis der Höhe der Technik eyckischer Schule die größte Wichtigkeit zu." Doch möchte er es keinem anderen Meister als dem Johann van Eyck selber beimessen. Ich kann dieß letztere Urtheil nicht sogleich unterschreiben. Wenigstens müßte dann mit gleichem Rechte auch das ausgezeichnete Altärchen zu Dresden als Eyck anerkannt sein, wogegen, wenn auch die übrigen Merkmale zutreffen, der Mangel jener energischen Charakteristik spricht, die bei keinem Werke Johann's ausbleibt.

Von noch vorhandenen Miniaturen nennt Passavant, außer dem berühmten Gebetbuch in der S. Marcokirche zu Venedig, das Hemling unter Beihülfe des Livin von Antwerpen und Gerhard von Gent gefertigt, (Kunstbl. 1823. p. 53.) noch einige Blätter grau in Grau, namentlich einen Gruß des Engels und eine Krönung der Jungfrau in einem Brevier Philipp's des Guten, das die königliche Bibliothek im Haag bewahrt. (Kunstblatt. 1841. No. 9. p. 35.)

Erst in seinen letzten authentischen Arbeiten, wie es scheint, bildet Hemling eine ihm zusagendste Richtung zu voller Eigenthümlichkeit aus. Er verläßt nicht nur, wo er es irgend darf und kann, den größeren Maaßstab der Figuren, sondern erzählt Legenden oder biblische Geschichten so anmuthig, als es vor ihm und nach ihm kein Maler wieder gethan hat. Was er an religiöser Innigkeit in sich trägt verschmelzt sich vielleicht nun erst ungestört mit seiner angeborenen Grazie. Die portraitartige Treue fällt minder auf, der Fleiß erscheint nicht zu mühsam, das ausführliche Detail thut der Lebendigkeit keinen Eintrag mehr, und vor allem, als bejahrterer Mann, gewinnt er noch einmal die liebliche Unschuld wieder, die sonst nur ein Vorzug der Jugend ist, hier aber durch Erfahrung und Virtuosität um so gewisser wirkt.

Für diese Stufe sind die Täfelchen auf dem Sacramentshause der Ursula am bezeichnendsten. Man möchte sie bei dem

ersten Blick für ein Jugendwerk halten. So naiv ist die Auffassung. Ein Document jedoch über die Translocation der Reliquien in dieß neue Behältniß scheint zu beweisen, daß sie erst können im Laufe des Jahres 1488 vollendet sein. Die Ceremonie ward mit vieler Pracht gefeiert, und nach einer großen Messe den Gläubigen bei dieser Gelegenheit eine vierzigtägige Indulgenz bewilligt. Das Document, dessen Inhalt die châsse d'Ursule (Fol. 26.) publicirt, ist noch im Archiv des Hospitals vorhanden.

Auf der *ersten* Tafel an der langen Seite des Kastens ist die Ankunft der Eilftausend in Cöln zu sehn. Ganz im Vorgrunde, kaum erst vor dem reinlichen Steindamm angelangt, liegen zwei Schiffe mit eingerefften Segeln. Der klare Strom spiegelt den nächsten Thurm und das letzte Abendlicht wieder. In einem der Nachen heben drei Diener Gepäck vom Boden und tragen es fort; die Jungfraun sind zum Theil schon am Lande, wo Sigillendis, wie die Legende sie nennt, die Ursula empfängt. Dahinter wölbt sich mit zierlichen Rundbogen das alte Thor von Cöln, durch das die früher schon Ausgeschifften die Stadt betreten. Weiter im Hintergrunde ragen der Bayenthurm, die Martinskirche, und der Chor des Doms empor, Dächer und Thürme reinlich dazwischen. Ueberall ist Leben, nirgend Gewühl; nur die stille Ankunft, das fromme Begrüßen, das sittsame Weiterwallen einer jungfräulich heiligen Schaar.

Die Situation des *zweiten* Bildchens bleibt fast dieselbe; durch verschiedenes Local und glückliche Composition wird sie neu. Zwei Schiffe liegen vor Basel, dem grasbewachsenen Ufer nahe, in schattentiefem Wasser vor Anker. Die Schiffer, nette Figürchen in knappen Jäckchen, sind mit dem Aufziehn der Segel beschäftigt. Die Jungfraun mit hellen blonden Köpfen sitzen meist noch still in den Nachen; ein dritter segelt so eben heran. Als Hauptgruppe steigt wieder Ursula im Mittelgrunde an's Ufer, von den Ihrigen freudig mit zärtlicher Treue begrüßt. Durch das Thor einen Hügel hinauf wandern Andere paarweise aufwärts, keusch geschürzt, wie echte Pilger. Alpengletscher

schließen die Ferne. Es ist das mildeste Bildchen; Heransegeln, Harren am Ufer und Weiterwandern nach einem Asyl ist so episch naiv in menschlichen Zügen ausgeführt, daß sich nichts Hübscheres sehen läßt.

Mit der dritten Tafel steigt der Eindruck. Durch Thor und Straße zu Rom wallen die Jünglinge und Jungfraun einzeln heran; im Mittelgrund gedrängter knien sie vor dem heiligen Vater, der sie segnend empfängt. Cardinäle und Bischöfe theilen die Andacht, doch nicht in tiefer Versenkung; ja einige verläugnen nicht ganz ihre Neubegier. Reizend aber in Form und Gruppirung sind im Innern des Gebäudes, in das man durch einen offenen Bogen blickt, die Taufe der noch heidnischen Männer und die Beichte des Bräutigams, so wie Ursula selbst, die das Abendmahl nimmt.

Die drei letzten Tafeln auf der entgegengesetzten Seite des Häuschens führen noch einmal an den Rhein zurück. Schon ist Ursula in Begleitung des Papstes wieder in Basel angekommen. Aus weiter Ferne sehn wir sie gegen das Thor ziehen, dann verbirgt sie die Stadt, bis der Zug sich dem Ufer nähert. Als Hauptscene wird im Mittelgrunde die Abfahrt des heiligen Vaters vorbereitet. Im Vorgrunde sitzt er bereits im Schiffe; zur belebenden Füllung des Raumes rudern zwei Knechte ein anderes Boot voll Jungfraun heran. Hier erreicht der Ausdruck die schönste Spitze. Ursula ragt noch als Erste hervor, über allen aber schwebt eine Ruhe und Heiligung, als ob durch die Nähe des Statthalters Christi der Geist Gottes selbst gegenwärtig wäre.

Das fünfte und sechste Bild, in Landschaft und Gruppirung zusammenhängend, doch in Situation getrennt gedacht, geben die Scenen des Martertodes. Ueber den ganzen Hintergrund erstreckt sich die Stadt Cöln, kirchenreicher noch als auf der ersten Tafel. Links sind die Zelte des Kaisers. Zehn Söldner, paarweise im Vorgrunde vertheilt, gedrängter im Mittelgrunde greifen die Wehrlosen an. [Doch Einer nur in heftiger Leidenschaft, die Uebrigen ohne Wildheit; mehr auf das Bogenspannen,

Zielen, Schießen und Zustoßen aufmerksam. Einige sogar mil-den Sinnes. Selbst die Feinde der Religion scheinen religiös.

In drei Hauptgruppen stellt sich die Marter gesteigert dar. Zunächst im Vorgrunde fahren die Nachen mit aufgeblähten Segeln heran, in dem ersten die Mädchen, in betender Er- Erwartung vor den Pfeilen zurückweichend, das Haupt verhül-lend; in ihrer Mitte die Lieblichste eben getroffen, die Arme em-porgestreckt; die Männer zur Hülfe unfähig schauen angsterfüllt zu. Lebendiger noch ist die Situation in dem zweiten Schiffe. Hier drängen sich die Krieger, hier laufen sie an, und schon ist dem frommen Bräutigam das breite Schwerdt in das Herz ge-stoßen; sterbend sinkt er in Ursula's, in eines Gefährten Arme.

Das sechste Bild zeigt am Ufer in etwas größeren Figuren das Martyrium der Ursula. Mit den zwei letzten Begleitern steht sie vor dem heidnischen Fürsten, der auch sie zu erschießen befohlen hat. Doch selbst er scheint erschreckt, daß die Jungfrau sterben soll, und die Ritter umher stehen da, fast trübe auf den Aus-gang gespannt; nur der Vorderste freut sich des Schusses, zu welchem ein Söldner den Bogen anlegt. Ursula erwartet erge-ben den drohenden Tod, den sie doch mit unwillkührlich erhob-ner Hand von sich abzuwehren versucht. Ganz im Vorgrunde schaut ein am Boden liegendes Hündchen, ein weißes Windspiel, mit klugen Augen empor.

So ist das Ganze aus einem Gusse mit Mannichfaltigkeit durchgeführt. Nie überfüllt oder nur gehäuft. In den Schif-fen bleibt immer noch Raum für die Wendung des Kopfs, die Stellungen des Körpers; und es sind ihrer nie mehr als nöthig zur Anschauung einer Menge, einer Schaar. Die Gruppirung macht sich nach Local und Scene von selber, mit eben genügen-der Lebendigkeit, um nicht den Ausdruck frommer Stille zu über-schreiten. Zur Raumausfüllung der Mittelgründe hilft die städ-tische Architectur in schönster Wirkung und stimmt zu den ver-schiedenen Zuständen auf's allervortrefflichste. Die Färbung ist wärmer fast als in andern Werken. Directes Blau, außer dem Himmel, wird selten sichtbar, auf jeder Tafel aber brennt das

feurigste Roth, das saftige Grün des Rasens und der Gewänder prangt in voller Sättigung, das Gelb wird durch goldigen Fleischton und lichtes Erdreich ersetzt, die beleuchteten Segel scheinen lustig hervor, und fast nur die Schiffe, die Thore und Kirchen mäßigen und kühlen neben dem bescheidenen Violett und sanften Lila die allzu feurige Gluth. —

Die übrigen Räume sind der Verherrlichung der Ursula mit ihren Jungfraun gewidmet.

Auf dem Spitzdach zeigt das mittlere kreisrunde Bild noch einmal in halben Figuren die Ursula mit ihren Gefährtinnen und zweien Bischöfen zur Gemeinschaft der Märtyrer erhoben. Die Physiognomien bei dem größeren Maaßstabe sind individueller und fromm herausschauend, doch nicht im Ausdruck vertiefter. Auch fehlen der Schmelz und die Gluth der Farbe. Ebenso in den musicirenden Engeln zu jeder Seite, zarten, bescheidnen Figürchen.

Am sichtlichsten wird der Unterschied zwischen Hemling und Eyck auf dem Rundbild der zweiten Dachfläche, das die gekrönte Ursula auf goldenem Stuhl in weißem Gewande, zwischen Gott Vater und Christus darstellt, rechts und links musicirende Engel; im Ausdruck bedeutend schwächer, auch minder leuchtend in Farbe.

Gelungner sind die größeren Tafeln der Giebelseiten. Auf der einen breitet Ursula mit dem Pfeil, als mater pietatis, den weiten Mantel über die Jungfraun. Die hintersten Gestalten, in tiefem Dunkel, sind doch von prächtiger Klarheit des Tons, der sich durch vielfache Schattennüancen bis zu den Vordersten fortzieht, die in hellem Licht stehn.

Das Feld gegenüber füllt Maria mit dem Kinde aus; vor ihr zwei Schwestern des Hospitals in der Ordenstracht, Portraits, von weichen Zügen, doch mattem Fleischton. —

Am nächsten in Darstellungsweise stehn diesem Meisterwerke die sieben Freuden der Maria, ehemals den Boisserée's zugehörig, jetzt in der Münchner Pinakothek; kaum weniger unschuldig und von gleicher Lieblichkeit; in anmuthiger Vertheilung der verschiedenen Scenen das kunstvollste Bild von allen.

Ob Hemling auf den letzten Tafeln, die er in Spanien gemalt, die ähnlichen Grundzüge wiederum reicher entwickelt habe, läßt sich nicht mehr bestimmen.

Die Darstellung der Passion im Dome zu Lübeck aus dem Jahr 1491, (Kunstbl. v. 28sten Nov. 1822.) die neuerdings dem Hemling beigemessen wird, kenne ich leider bis jetzt nicht aus eigenem Anblick. Herrn v. Rumohr's frühere Schilderung in Schlegel's deutschem Museum so wie mündliche Beschreibungen von Kunstfreunden und Kennern machen obige Annahme keineswegs unglaublich.

Sollte es jedoch minder vortrefflich sein, so könnte es von einem der gleichzeitigen Schüler herrühren, die sich in Hemling's Malweise und Auffassungsart, Einige vollständig, Andre mit geringerem Glück, hineingelebt oder gleich ihm aus derselben Quelle geschöpft haben.

Als Beleg für die Existenz solcher Meister lassen sich im Capitelsaale des Hospitals ein kleines Altärchen, das die Grablegung darstellt, und das große Flügelbild, die Vermählung der Catharina nennen; so wie in der Academie der große Christoph und die Taufe. Daß diese sämmtlich von Hemling's Hand seien, muß ich ebenso bezweifeln, als ich andre bereits für Rogier van Brügge abgezweigt habe. Mit Hemling's Namen ist es bisher wie mit dem des Johann van Eyck ergangen. Was nur von Vielen herrühren kann, hat man, Geringeres und Bestes, nach unsicherer Tradition diesen Beiden allein zugetheilt; dem Hemling nicht weniger als achtzig Bilder. (châsse d'Ursule fol. 4.)

Die Grablegung mit der Jahreszahl 1480, soweit ich mir das Bild wieder vergegenwärtigen kann, nähert sich noch jener strengren Behandlung, der Rogier van Brügge in seiner früheren Zeit getreu war, und steht den documentirten Hemling's nach Passavant's Bemerkung an Kraft des Colorits, Lebendigkeit der Charaktere und richtigem Verständniß der Zeichnung nach. Die Buchstaben A. R. jedoch neben den Ziffern sind nicht auf den Namen des Meisters, sondern des Eigenthümers Adrian Rheims zu beziehn. (Passavant, Lettre à Mr. O. Dellepierre. p. 28.)

Die Vermählung der Catharina, auf dem Rahmen als ein Werk Hemling's aus dem Jahr 1479 bezeichnet, ist bis jetzt in Bezug auf Echtheit unangefochten geblieben. Neuerdings noch beschreiben Schnaase (Nieder. Briefe p. 354—57) und Kugler (Handb. d. Gesch. d. Mal. II. 65—67.) dieß Bild ausführlich und preisen es als eins der vorzüglichsten. Nun gleichen allerdings die Figürchen und Gruppen auf den Flügeln und im Hintergrunde des Mittelbildes in Färbung, Bekleidung, Gestalt und Bewegung denen in der Geschichte der Maria und auf dem Reliquienkasten, ohne den Character directer Copie an sich zu tragen, und in den größeren Gestalten erinnert Manches an das jüngste Gericht; dennoch lassen sich mehr Gründe gegen als für Hemling angeben.

Die Namensaufschrift ist neu, das Gelingen mehr noch als ungleich. Neben Vortrefflichem steht auf jeder Tafel Schwaches, sei es in Zeichnung oder Farbe und Ausdruck. Besonders die äußeren Flügel würden den Ruhm des Meisters in keiner Rücksicht rechtfertigen.

Im Mittelbilde sind die halblebensgroßen Figuren in strengerer symmetrischer Anordnung als selbst auf eyckischen Tafeln der ähnlichen Art; wogegen die mannichfachen Scenen aus der Lebensgeschichte des Täufers und Evangelisten Johannes im Hintergrunde einen schärferen Gegensatz bilden, als irgend in anderen hemlingschen Werken. Einige weibliche Köpfe, der Maria z. B. und Salome, bezwecken, ohne sie erreichen zu können, jene sculpturartige Modellirungsweise der Eyck's, der Hemling sonst nirgend nachstrebt. Unter den Farben der Gewänder außerdem kommt zweimal ein stumpferes Braun vor, das ihm nicht eigenthümlich ist.

Die Figuren des rechten Flügels sind allzu schlank und über den Hüften von beinahe bienenartigem Einschnitte; die gewagte Verkürzung in dem liegenden Rumpf des Täufers ist mißlungen, besonders mangelhaft aber in Farbe und Form der unbedeckte Theil der Füße.

Der linke Flügel, die Vision der Apokalypse, läßt mehr

schon auf Hemling schließen. Die Composition ist übersichtlich, ohne Phantastik und Uebertreibung, im Schrecklichen maaßvoll, und von saubersten Reinlichkeit, obschon nicht von Hemling's gewohnter Naturtreue und Wahrheit.

Noch weniger als dieses berühmte Werk gehört ihm der Christoph in der Akademie zu, den Fr. v. Schlegel (Europa B. II. Heft II. p. 36.) mit großer Liebe als ein Vorbild geschildert hat, „wie man landschaftliche und einsiedlerische Gegenstände der heiligen Geschichte behandeln müsse."

Die daneben hangende Taufe aber rührt augenscheinlich von einem Schüler her, der schon mit Absicht ohne eigne Erfindung und Gründlichkeit das Beste benutzt und zusammenfaßt, was ihm die Vorgänger überliefert haben.

Von einem directeren Schüler oder gleichzeitigen Nachahmer dagegen beschreibt Passavant drei Bilder, welche in neuester Zeit aus Mailand in das Städelsche Institut gekommen sind. Sie stellen die Geburt des Täufers, die Taufe Christi und die Enthauptung des Johannes dar. Vortrefflich in der Ausführung und den Charakteren, doch in Farbe von geringerem Leuchten. (Lettre à Mr. Delepierre p. 27.)

Wir haben zuerst die Gebrüder van Eyck betrachtet, dann die wachsende Selbstständigkeit der Schule.

III. Der letzte Punkt, der noch übrig bleibt, betrifft die Auflösung dieses gesammten Typus neben dem neuen Elemente, das sich abgesondert auszubilden anfängt.

Die bestimmte Darstellungsart Hubert's und Johann's war in den wenigen Richtungen, die noch eine neue Behandlung zuließen, gleichfalls erschöpft.

1. So können jetzt statt originaler Meister nur Nachahmer auftreten. In ihrer erlahmenden Production geht das Beste

verloren. Die Individualisirung wird leerer, die Charakteristik schwächer, die Innigkeit und Liebe, und mit ihr die seelenvolle Poesie der Anschauung bleiben aus. Von solchen Werken, in Treue und Fleiß immer noch vortrefflich, sind mehrere Proben übrig. Man muß sie namenlos lassen, und kann nur die Kenner und Liebhaber nicht genug warnen, dergleichen Bilder mit ursprünglichen Erzeugnissen zu verwechseln.

2. Thut sich eine Selbstständigkeit noch hervor, so kann sie nur darin bestehen, daß sich die prosaische Naturwahrheit energisch an die Stelle poetischer Auffassung setzt. Hievon liefert kein anderer Meister ein schlagenderes Beispiel als der ältere Anton Claessens in seinen Hauptwerken vom Jahre 1498, die aus dem Rathhause zu Brügge nach Paris und von dort zurück in die Academie gekommen sind. Sie stellen in zweidrittel lebensgroßen Figuren Scenen dar, wie sie sich für einen Gerichtssaal eignen. Auf der ersten Tafel läßt Cambyses den ungerechten Richter auf seinem Amtsstuhl ergreifen, zwei Bogen öffnen den Blick auf die Straßen der Stadt; die andere zeigt vier Henker beschäftigt, dem Verurtheilten auf dem Martertische in Gegenwart des Monarchen die Haut vom Leibe zu ziehn, im Hintergrunde sitzt ein neuer Richter auf dem mit der Haut des Geschundenen überzogenen Stuhle.

Landon (Annales du Musée du Louvre. XIV. tab. 69. XVI. tab. 25.) erzählt, daß an öffentlichen Tagen das pariser Volk haufenweise vor diesem Bilde gestanden, und es wie eine wirkliche Hinrichtung mit Wohlgefallen betrachtet habe. Dieß ist die beste Critik. Cambyses, der Richter, die Henker und Bürger sind alle Portraits, in Colorit kräftig und braun in den Schatten, von richtiger Zeichnung und sprechenden Zügen, in Form und Färbung aber nicht ohne Härte, und bei aller Lebendigkeit doch ohne eigentliches Leben.

Das letzte Verkommen endlich der Schule, dem gegenüber sich nur ausgezeichnete Meister, wie Mabuse und Bernard von Orley, im Bedürfniß nach neuer Bildung den Italienern zu-

wenden, überragt schon der Zeit nach den Endpunkt dieser Periode, und ist erst in der folgenden zu berühren.

3. In der jetzigen tritt jedoch noch die Originalität eines Meisters hervor, dessen Seltsamkeit unter den niederländischen Malern dieses Jahrhunderts als Ausnahme dasteht. Keinem Kundigen kann es entgehn, daß ich auf Jeronymus Bosch hindeuten will.

Schon van Mander, der fast keine größere Biographie ohne einleitende Reflexionen anhebt, beginnt Bosch's Lebensgeschichte mit der Betrachtnng, mannichfach seien die Neigungen, Behandlungsarten und Werke der Künstler, und jeder sei Meister in der Gattung geworden, welche die Natur ihm durch die Lust dazu angewiesen. So verhalte es sich auch mit den abentheuerlichen Gesichten, die Jeronymus im Kopfe gehabt, und zu ebenso freundlichem als graulichem Anblick mit dem Pinsel ausgedrückt habe.

Geboren wurde Jeronymus zu Herzogenbusch in Nordbrabant; das Jahr aber seiner Geburt ist ebenso wenig als das seines Todes und der Name seines Lehrers ausgemittelt. Seine Blüthezeit fällt zwischen 1450—1500, und bald genug waren seine Werke auch in Italien bekannt und beliebt. Schon der anonyme Reisende beschreibt deren mehrere. Lomazzo (lib. VI. p. 350. Fiorillo Gesch. der zeichn. K. in Deutschl. II. 332.) findet ihre fremdartigen Gestalten und schauderhaften Träume ganz einzig und wirklich göttlich. Die meisten Bilder jedoch sind noch heutigen Tags in Spanien, sei es, daß Bosch sie dort selber gemalt, oder daß die katholisch düstere Anschauung spanischer Geistlichen vorzugsweise in diesen Gemälden die heilsame Seelenqual eines schauerlichen Ergötzens gesucht und befriedigt habe. In den Niederlanden und Deutschland gehören sie mehr zu den Seltenheiten.

Daß ein Maler wie Bosch gerade neben der eyckischen Schule hergeht, ist sehr wohl erklärlich. Die eyckische Conception hat von ihrer Darstellung den Ausdruck schmerzlicher Reue und Buße nur fern gehalten, weil sie sich selten genöthigt

gesehen, als ihren Inhalt auch die menschliche Verderbtheit mit aufzunehmen. In dem Volksbewußtsein aber wie in der Lebenserfahrung der Einzelnen ist der Anblick von Geldgier, Unkeuschheit, Wollust und Völlerei ebenso gegenwärtig, als die Gewohnheit kirchlicher Andacht, und generalisirt sich zu den Vorstellungen von Sünde und Verdammniß.

Eine so real auffassende Kunst als die Malerei dieser Zeit wird sich deshalb das Problem stellen müssen, auch diesen Stoff in lebendiger Frische vor Augen zu bringen. Dieß ist die Aufgabe, der sich Bosch unterzieht. Aus der entgegengesetzten Anschauung entsprungen, muß auch die Art ihrer Lösung engegengesetzt sein, und zwar für die Stufenfolge der Gegenstände in sichtlicher Steigerung. — Den Kreis der Religion will Bosch nicht verlassen. Im Gegentheil sind den Situationen aus dem Leben Christi und der Legendengeschichte mehrere seiner Bilder gewidmet. Van Mander z. B. führt eine Flucht nach Aegypten und eine Kreuzigung an, die er in Amsterdam gesehen, so wie zu Harlem die Disputation zwischen Gläubigen und Ketzern, und rühmt durchweg die „staticheydt", in welcher Christus, Maria und Heilige dargestellt seien. Ebenso erwähnt Fiorillo (II. p. 333.) der Erschaffung des Menschen in dem Kloster St. Laurenz im Escurial, der Dornenkrönung und des Verraths zu Valencia, und in der Belvederegallerie zu Wien des Erzengels Michael, der den Drachen bekämpft. — Doch auch bei diesen Gegenständen schon geht Bosch gern seinen eigenen Weg.

Auf der Flucht nach Aegypten, erzählt van Mander, sei eine Herberge dargestellt, mit allerlei Volk umher, und ein großer Bär, den der Führer für Geld tanzen läßt. Auch spricht er von „bootsighen" Gesichtern den „statighen" gegenüber. Bosch will ausdrücklich den Zwiespalt der Religion und des Welttreibens zum Bewußtsein bringen. Zu dem Standpunkt eines freien Humors aber kann er sich noch nicht erheben. Er versucht es, das Gelingen muß er jedoch späteren Zeiten überlassen. In wie weit er dagegen und in welchem Typus den Ausdruck des Heiligen trifft, weiß ich nicht zu beurtheilen.

Der ähnliche Gegensatz schärft und vermannichfacht sich in einem zweiten Kreise von Gegenständen, in denen die Macht des Bösen diesseits und jenseits der irdischen Welt den Angelpunkt abgiebt. Der eyckischen Schule sagt das Diabolische wenig zu. Vorzüglich läßt sie im Weltgericht, das überdieß kein Lieblingsgegenstand ist, das Local der Hölle, die Art und der Grade der Strafen noch unberücksichtigt. Jeronymus Bosch macht es umgekehrt. Als der erste unter seinen Zeitgenossen nimmt er die Vorstellungen von Versuchung durch höllische Geister, von Reinigung und ewiger Qual zum durchgreifenden Inhalt. Für dieses Gebiet muß der Phantasie allein überlassen bleiben, sich aus der umgebenden Welt das Nöthige auszuwählen. Bosch sinnt sich am liebsten in thierische und menschliche Mißbildungen hinein, und vollständig ist er erst dann zufrieden, wenn er die frappantesten Metamorphosen, die widersprechendsten Mischungen zu neuer Bedeutung, symbolisch verständlich und naturwahr zugleich, ineinander gefügt hat. Aberwitzig und spuckhaft, aber doch von so kühner Erfindung, so anschaulich und zum Greifen nahe, daß man zweifeln möchte, ob man der eigenen Erfahrung, oder dieser in aller Verwirrnng klaren Einbildungskraft trauen soll. Dieselbe Mühe verwendet er auf das Local. Hier gleicht es verfallenen Burgen, dort niederländischen Küchen, das Erdreich dazwischen ist durch Sümpfe getrennt, durch Brücken verbunden, und Thürme und Giebel speien in knisterndem Brande Flammen und schwefelichen Qualm empor.

Dieß abentheuerliche Local jedoch mit allen Frazzen, die es beleben, ist mehr eine ernsthafte Glaubenssache als ein Spiel des Witzes. Wie Eyck die Andacht, so will Bosch Entsetzen erregen, wenn auch mit grauender Lust gemischt, und stellt so real nur dar, damit wir den wirklichen Ort der Verdammniß erkennen sollen. Von Traumgebilden ist nur höchst selten zu sprechen. Er ist ein wacher Meister, der auch uns dadurch erwecken will, daß er der Weltlust ihre täuschende Lebensmasken abzieht, und das wahre Antlitz, das er dahinter erblickt, als Todtengebein, Thierheit und Verkrüppelung schildert.

Ueber die bestimmte Behandlungsweise kann ich Näheres wenig sagen. Im Berliner Museum (Abth. II. Classe I. No. 87.) hängt unter Bosch's Namen ein großes Flügelbild, das auf der rechten schmalen Tafel das Paradies und den Sündenfall, auf der linken und dem Mittelbilde die Hölle mit Verdammten und Teufeln in buntester Fülle ausmalt. In den Figuren aber und dem Gesichtstypus Eva's und Adam's, Gott Vaters und der Sünder, in den Thieren des Paradieses, in der Technik und Farbe lassen sich bei vielen fremdartigen Zügen die Hand und der Pinsel des Lucas Cranach so wenig verkennen, daß sich das Ganze als eine, vielleicht frühe Nachbildung dieses Meisters nach einem Hauptwerke des Jeronymus Bosch ergiebt.

Meine Richtschnur ist deshalb nur eine neuerdings der Berliner Gallerie einverleibte Versuchung des heiligen Antonius, durch Bosch's eigene Namenszüge als echt documentirt, und von jenem größern Bilde nicht nur in Färbung und Praxis, sondern auch in der Composition wesentlich abweichend. In diesem Bilde stellt sich heraus, daß Bosch die Natur muß wakker durchmustert haben. Doch nicht mit so gründlichem Fleiß als die Eyck's. Die Selbstständigkeit seiner Phantasie unterbricht jenes stille Forschen, und scheint ihn auch zu Flüchtigkeiten verleitet zu haben. Doch überbietet er seine Zeitgenossen sowohl in Freiheit der Formen, als auch im Ausdruck der raschen Bewegungen, des heimlichen Schleichens und langsamen Kriechens. Seine Charakteristik ist jedesmal ohne Zwiespalt von Absicht und Gelingen, und im Einzelnen oft von treffendem Witz. Die Räume, obschon voll von Menschen, Thieren, Baulichkeiten und landschaftlichem Detail, erscheinen selten überfüllt, hin und wieder sogar leer; die Gruppirung erhebt sich meist bei vielbewegter Lebendigkeit zu einfacher Abrundung, doch hat die Gesammtcomposition nur der Bedeutsamkeit nach Fluß und Zusammenhang; nach Außen kann sie häufig unmotivirt erscheinen, und was der Maler mit den einzelnen ernsthaft travestirenden Kobolden, Gnomen und Schreckgestalten gewollt, ist schwer zu ent-

ziffern. In Schatten und Licht, in kühlen und glühenden Tönen treibt er es mit Absicht zu weit schärferen Unterschieden als Johann van Eyck und dessen Schüler. Zinnober, Saftgrün und feuriges Braun stellt er gern lehmgrauen Tönen mit bläulichen Tinten oder blaugrünen Fernen entgegen; die gelben und rothen Flammen contrastiren scharf mit dem schwarzbraunen Rauch, und helle Lichtblitze spielen keck auf den grünen Teichen, oder den Stahlrüstungen, die seine Gerippe tragen. Bosch scheint es durchweg mehr auf Gegensätze als auf Vermittlungen abzusehn, so daß auf den nächsten Blick das Ganze für Manchen den Eindruck einer noch rohen Färbung macht. Dennoch ist ihm ein vielbeobachtendes Auge nicht abzusprechen. Er bildet nur als Begründer einer neuen Richtung erst unvollkommen, was diese zu leisten im Stande ist, aus. Die Breughel's aber, der ältere und jüngere Teniers, ja Rubens selbst, wenn ich nicht irre, haben ihm nach dieser Seite viel zu verdanken. Denn auch in der technischen Behandlung kann er als erster Vorgänger in jenem flüchtigeren Antuschen braungrüner und saftbrauner Töne gelten, in welche dann mit sicherer Hand die bestimmteren Formen und Farben hineingesetzt sind.

Auf nähere Beschreibung kann ich nicht eingehen; die Bilder dieses Meisters werden am wenigsten durch Schildrungen deutlicher.

Ueber eine dritte Gattung fehlt mir aus Mangel an Anschauung jedes Urtheil. Ich meine die mystischen und symbolischen Darstellungen, zu denen besonders das „omnis caro foenum" im Escurial gehört.

Ueberhaupt ist Bosch mehr ein merkwürdiger als ein hervorragender Maler, und seine Bedeutung für diese Epoche kann ich nur darin finden, daß er die bisher geltende Behandlungsart auflöst. Die cölnische und eyckische Schule suchen nicht vornehmlich das darzustellen, was in der Natur, in dem menschlichen Charakter und Lebensbereich von Gott scheidet, sondern was mit ihm verbinden und aussöhnen kann: die Unschuld

das Gute, die kirchliche Frömmigkeit. Bosch im Gegentheil, wenn auch mit religiösem und sittlich gutem Auge sieht nur das Arge und Sündliche, er verlegt das Böse mitten in die Welt, die Welt in die Hölle, und für seine muthige Phantasie, jemehr sie im Angesichte des Teufels nach Wahrheit ringt, wird die irdische Verkehrung des Heiligen nur durch Verkehrung der sonst gewohnten Gestalten anschaubar.

Ein und dreißigste Vorlesung.

Wenn für die erste Hauptstufe unsrer Periode die cölnische Schule den Mittelpunkt bildet, so geht wie wir sahen, die zweite von Hubert und Johann van Eyck aus. Die vertiefte Anschauung und vollendete Virtuosität derselben beschränkt aber ihre Einwirkung nicht auf die Reihefolge bedeutender Schüler in Brügge, Gent und Harlem, sondern verbreitet sich auch von der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts über die Meister in Cöln, Westphalen und Oberdeutschland.

Mit diesen Einflüssen können wir einen dritten Abschnitt beginnen.

Die deutschen Schulen waren, im Grundcharakter dieser gesammten Epoche, dem Streben gefolgt, die religiösen Stoffe in Gestalt ihrer eignen Gemeinde vor Augen zu stellen. Den nächsten Typus jedoch bilden sie dadurch aus, daß sie die particulärer bestimmenden Formen und das tiefer zusammenfassende Innre vorerst noch bei Seite lassen.

Nun bringt aber die fortwachsende Entwickelung weltlicher Interessen nicht nur im wirklichen Leben an jedem besonderen Individuum einen vielseitigen Ausdruck des Charakters zum Vorschein; sie verlangt bei der angegebenen Kunstrichtung auch die Mitaufnahme desselben in die malerische Composition. Keine Schule befriedigt dieses Bedürfniß in höherem Grade als die altflan-

drische. Den Deutschen bleibt, ihrer bisherigen Auffassung nach, nichts anderes übrig, als sich aus den Niederlanden her das einzupflanzen, was ihnen nicht ohne fremde Nachhülfe besser gelingen will. Doch bei schärfrer und reicherer Charakteristik muß auch der religiöse Ausdruck eine Wandlung erfahren, und Beides wieder kann nur in sofern geschehn, als die Oelmalerei gegen die frühere Praxis eingetauscht wird.

Dieß dreifache Aufnehmen bleibt keineswegs ein nur passives Lernen. Das nationale Element ist hiefür viel zu mächtig und frisch. Theils daher ziehn die deutschen Schulen in Form und Färbung nur so viel zu sich heran, als mit ihrem früheren Typus vereinbar ist, theils, ohne den Gegensatz zu scheuen, stellen sie Fremdes und Eigenes neben einander, und stoßen erst später das allzu Heterogene wieder aus.

Soll hierin aber ein Fortschritt liegen, oder sich vorbereiten, so muß aus dieser Einigung ein volleres Resultat hervorgehn, in welchem die deutsche und flandrische Richtung zu einer höheren Stufe gelangen.

Drei Punkte lassen sich für die Weiterbewegung als die erheblichsten angeben.

1. Die Grundzüge der voreyckischen Meister, die cölnische Schule an ihrer Spitze, sind im Ausdruck das Schuldlose und jugendlich Frohe, das offen aus allen Zügen herausblickt; in der Form bei geringer Individualität das Liebliche und doch wieder Großartige und Edle; in der Färbung das Helle, Klare und Freundliche. Johann van Eyck statt dessen bringt die reiche Naturumgebung herzu, das kirchliche und häusliche Local, und für die Charactere die volle Besondrung in sculpturartiger Strenge, detaillirender Modellirung, tieferem Farbenton und verstärkter Scala von Schatten und Licht. Mit der Particularität und Bestimmtheit der Form aber soll in der Malerei sich auch der von Innen belebende Ausdruck steigern. Daß Johann diese Forderung vernachläßigt habe, ist nicht zu behaupten. Doch der stumme Glaube, in welchem er alle seine Gestalten reich an äußerer Erscheinung festhält, bleibt für sie, wie für uns ein

Geheimniß des inneren Gemüths. Das dichte und feste Verkörpern läßt den Ausdruck der Seele schwer hindurch. Sie geht nicht verloren, aber sie kann sich nicht ungehemmt aufthun. Man muß ihr lange mit Vorliebe nachspüren, ehe ihr verborgenes Leben vollständig erkennbar wird.

So stehen die bisherigen Hauptrichtungen einander in Form, Färbung und Ausdruck gegenüber. Sollen sie sich vermitteln, so dürfen die Deutschen allerdings die flandrische Charakteristik und Farbenbehandlung aufnehmen, zugleich aber müssen sie das erfüllen, was die eyckische Schule zu wenig bezweckt. Sie haben das Innere klarer an's Licht zu ziehn und in Handlung zu setzen, damit es in allen Vorgängen unmittelbar zu Tage komme. Die Form muß mit anderen Worten trotz ihrer Fülle und Genauigkeit theils reicher und freier bewegt, theils durch feiner beseelende Färbung zwiefach belebt erscheinen.

2. Ein anderer Punkt ist nicht minder wichtig. Die Anschauung der eyckischen Werke bleibt neben dem Kunstgenuß immer ein Kirchgang. Johann tritt, dem Sinn und Geist nach, mit keiner Situation aus dem Gotteshause heraus, in welchem jeder Ausbruch der Leidenschaft schweigt. Die Schüler und Nachfolger können sich dieser Beschränkung zwar weniger fügen, auch sie jedoch verlebendigen Scenen aus der Geschichte Christi und seiner Heiligen am liebsten in der Weise, daß sie vornehmlich die Gesinnungen und Gemüthszustände malen, zu denen eine fromme Gemeinde durch den Anblick dieser Ereignisse bewegt werden würde.

In dem weiteren Fortgang aber darf die Geschichte des alten und neuen Testaments keine bloße Gelegenheit für die Darstellung sinnender Andacht bleiben, sondern das lebendige Geschehen selbst muß die Aufgabe sein. Jede Art, jeder Grad der Empfindung, Begier, That und Duldung, die zu diesen Auftritten irgend gehören, müssen auf den erweiterten Kreis der Veranschaulichung übertragen werden. Ein solches Bemühn zeigt sich in den deutschen Schulen häufiger als bei den Niederländern. Eigentlich wirksam jedoch können jene es nur durch die festere Individualität der

Charaktere ausbilden, die sie jetzt erst hinzugewinnen und in reger Bewegung ergreifen.

3) Hiemit steht nun ein dritter Punkt in engem Zusammenhange. Die sinnende Heiligung giebt bei den Eyck's den Angelpunkt. In der Versöhnung, die dadurch zu Stande kommt, sind aber zwei Seiten verknüpft, die weder in der Geschichte Christi noch in den Legenden der Märtyrer oder dem Leben der Gegenwart nur ihre ruhige Einigkeit darthun. Wie sich der irdische Mensch vor Gott und den Heiligen beugt, sucht er sich ebensosehr von ihnen loszuringen, und sich auf sich selbst zu stützen. Innerhalb der religiösen Sphäre geben die Stadien der Passion für die Darstellung dieser Widersacherschaft den angemessensten Gegenstand. Die flandrische Schule hatte dergleichen Vorgänge gleichfalls nicht ausgelassen. Wenn aber Johann dem Ausdruck weltlicher Thätigkeit keinen weiteren Spielraum gönnt, als er bei guten Bürgern und edlen Fürsten während der Beichte und Messe einnimmt, so ziehn auch die Schüler bei jenen Scenen durchweg das ergebene Leiden, oder den Schmerz und die Bekehrung umstehender Zuschauer in den Vorgrund. Zur eigentlichen Darstellung des Brutalen und Bösen müssen sie sich immer Zwang anthun. Auf unserer Stufe kommen die Verspottung, Dornenkrönung, Geißelung, Kreuztragung und Kreuzigung nicht nur weit häufiger vor, sondern der Haß des Pöbels, der Hohn der Knechte werden vorzugsweise behandelt. Ja manche Meister gehn im Infernalischen bis zum Ausdruck seelentrunkner Begeisterung fort. Hierbei kommt ihnen andrerseits die hohe Milde und freundliche Unschuld der deutschen Auffassung trefflich zu statten. Sie halten sie besonders in Frauen und Jungfrauen um so klarer und aufrichtiger fest, je deutlicher dieser Adel den Stempel der Verworfenheit in den übrigen Gestalten erkennbar macht. In diesem Gegensatze verliert sich jedoch die jetzige Stufe leicht in Uebertreibung und Unnatur. Sie kann den Dualismus nicht anders lösen, als wenn sie die Gottvergessenheit als mißgebornen Auswurf verdammt.

Im Ganzen werden deshalb die Vortheile, welche der neu-

gewonnene Inhalt mitbringt, fast noch durch die Nachtheile aufgewogen. Die Scheu vor allem Widrigen nach Außen und Schlechten nach Innen verschwinden. Wir sind nicht selten mitten in eine Welt versetzt, in welcher das Schroffe, Wilde und Rohe die Reinheit des Geistes und der Natur verdrängt. Die einfache Harmonie ist durchbrochen, und wenn auch die Erfindungsgabe zum Ausdruck der bisher gefesselten Leidenschaft angespornt wird, so stößt sie doch gerade in diesem Probleme auf Schwierigkeiten, für welche die vorhandenen Mittel noch ihrem Zweck nicht immer gewachsen sind. Färbung, Geberden, Bewegungen werden bunter, wirrer, und die Phantasie, welche die schöne Wahrheit noch nicht erreichen kann, begnügt sich nur allzuoft mit der Kraft des Gemeinen, oder nimmt die halbwahre Aushülfe der Phantastik in Anspruch, die zum Ausschweifenden und Bizarren führt.

Wenn daher die frühere cölnische und gleichzeitige flandrische Schule in ihrem Felde Vollendetes geben, so ist die jetzige Stufe im Allgemeinen nur als Vorbereitung zu rühmen. Wenige ausgezeichnete Meister schwingen sich, wie Martin Schongawer zu einem neuen Gipfelpunkte empor.

Um so nothwendiger aber ist dieser nächste Versuch. In jeder der beiden Richtungen, der deutschen und eyckischen, hat sich ein Bedürfniß hervorgethan, das die andere zu befriedigen geeigneter ist. Wo dieß bei naher Berührung zum Vorschein kommt, bleibt die Vereinigung niemals aus.

Die verschiedenen deutschen Schulen bilden sich jedoch in abweichender Weise fort.

I. Am engsten verschmelzen die Niederdeutschen die flandrischen Einflüsse mit ihrer bisherigen Behandlungsart. Wir können sie dem Local wie dem Kunsttypus nach in drei Hauptgruppen sondern. Auf der einen Seite steht die cölnische, auf der andern die westphälische Schule; zwischen beiden im Herzogthum Cleve die Schule von Calcar.

A. Der Charakter der cölnischen läßt sich auf dieser Stufe am besten durch ihre Grenzen bezeichnen. Der letzte große Maler, dessen Werke den übrigen vorangehn, ist Meister

Stephan, welcher den offnen Ausdruck seines Vorgängers Wilhelm mit individuellerer Charakteristik in eben so hohen als anmuthigen Gestalten zur Spitze führt. Von hier aus liegt der Fortschritt zu der eyckischen naturtreuen Bestimmtheit den cölnischen Meistern nicht ferner, als früher dem Hubert und Johann selber. Innerhalb des flandrischen Einflusses nun läuft unsre Epoche jenem Maler des sechszehnten Jahrhunderts entgegen, dessen berühmteste Werke, der Tod der Maria, noch jetzt in dem Museum zu Cöln und in der Boisserée'schen Sammlung unter dem falschen Name Schoreel's bekannt sind. Die Verklärung der Seele, die dem Leib zu entfliehen scheint, ist trotz aller detaillirenden Ausführung kaum zarter wieder gemalt worden, als in diesem Tod der Maria. — Die jetzige Stufe, wenn sie die Niederländer auf sich wirken läßt, sucht deshalb jenen ersten Punkt der Vermittlung auf, den ich schon oben berührt habe. Der unverhüllte Ausdruck der Seele soll durch die schärfre und reichere Plastik der Form um so weniger zurückgedrängt werden, jemehr die flandrische Schule selber schon den Keim für zartere Innigkeit in Rogier's van Brügge und Hemling's Werken in sich trägt. Diesen Keim innerhalb des eyckischen Typus in cölnischer Weise neu zu entfalten ist die Hauptaufgabe, die vorliegt. Doch bleiben die beiden andern Seiten, um welche es sich bei den Deutschen handelt, nicht ganz in Rückstand. Die dargestellten Situationen aus der biblischen Geschichte werden nur in ihrem wirklichen Geschehen minder lebendig als in der westphälischen Schule und bei den Malern zu Calcar. Dagegen neigen sich auch die cölnischen Meister, auf Anlaß der Passion, zu jenen eckigbewegten Formen und mißgestalteten Zügen. Bereits in ihren älteren Werken kommt eine derartige Auffassung vor. Denn haben sie früh schon den Muth, ihre unschuldig frommen Gestalten stramm vor Gott und die Jungfrau hinzustellen, so lassen sie auch die brutalen und wilden als Widersacher ganz tapfer agiren. Doch, wie ich schon früher gesagt, als eine Art Mummenschanz, halb ernstlich halb lustig gemeint. Ein Bild des Berliner Museum in fünf und dreißig kleinen Abtheilungen,

aus der Zeit Meister Wilhelm's, ist in dieser Beziehung höchst ergötzlich und lehrreich. (Abth. III. 3ter Classe. No. 179.)

Die Maler der jetzigen Stufe gehen hierin bedeutend weiter, indem sie die flandrische Fülle und Festigkeit auch für diesen Kreis anzuwenden versuchen. Hierin fehlt es ihnen jedoch an eyckischen Vorbildern, und der Natur selbstständig zu folgen haben sie noch die Geschicklichkeit nicht erworben.

Ihr hauptsächliches Problem sind deshalb die Vorarbeiten für die spätere Vollendung der cölnischen Schule des sechszehnten Jahrhunderts.

Aus dieser Aufgabe erklärt sich denn auch der Weg, den sie vorerst entlang gehn. Das Aufnehmen der eyckischen Energie macht den Anfang, das langsam steigende Erweichen und zartre Beseelen die Mitte und den Schluß. Für diesen Abschnitt jedoch nur in ziemlich beschränktem Kreise. Sie bewahren den Goldgrund, und schließen die landschaftliche Natur noch größtentheils aus.

1. Während die Schüler des alten Stephan in dem früheren Typus fortmalen, ist es besonders ein Meister, in dessen Werken sich der Einfluß der flandrischen Schule in voller Kraft zeigt; der Urheber jener bekannten acht Tafeln mit Scenen aus der Passionsgeschichte, im Besitze der Familie Lyversberg zu Cöln. Die falsche Annahme, daß dieß der Kupferstecher Israel von Meckenen gewesen sei, hat schon Passavant mit guten Gründen zurückgewiesen. (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 416—18.)

Die genannten Tafeln beginnen mit dem Abendmahl und enden mit der Auferstehung; die mittleren stellen den Verrath, Christus vor Pilatus, die Dornenkrönung, Kreuztragung, Kreuzigung und Abnahme vom Kreuze in steigender Vortrefflichkeit dar. Sämmtlich mit geringer Naturumgebung, die sich auf Rasengrund, Hügel und Büsche, in dem Gelbgrün der cölnischen Schule, beschränkt, oder auf Architectur in Rundbogen und dem späteren Baustyl des fünfzehnten Jahrhunderts. Auch in den Gewändern ist das Gold nicht gemalt, sondern in älterer Weise eingepreßt.

Für den Charakter, die Form und den Ausdruck der männlichen Köpfe, mit Ausschluß der peinigenden Kriegsknechte, giebt nicht Johann van Eyck selber das Vorbild, sondern vielleicht Rogier van Brügge. Am Besten gelingt die Aeußrung der stilleren Empfindungen; das ruhige Sinnen, die stumme Trauer, die schmerzliche Klage. Doch bleibt die Zeichnung im Ganzen hinter Rogier zurück, die Gesichtszüge sind minder bis in's Einzelne durchgeführt und der Ausdruck erreicht nicht die gleiche Feinheit und Tiefe, obschon es den Händen nicht an Lebendigkeit fehlt.

Besonders das Abendmahl ist weniger gewichtig als mannichfach in Geberden des Staunens, der Betrübniß, und der Versicherung liebender Anhänglichkeit und fester Treue.

Der Verrath des Judas erinnert in Compsition direct an das Münchner Bild des Rogier van Brügge, das ich oben beschrieben habe; (p. 109) ohne jedoch zu demselben nachhaltigen Ernste vorzudringen.

In der Verspottung und Dornenkrönung kehrt sich die Wildheit der marternden höhnenden Knechte heraus. Sie sind der Natur übertreibend entnommen, zu grellem Abstich gegen Christus' gefaßteres ergebenes Dulden und zwei nachdenkliche alte Köpfe.

Der ähnliche Gegensatz steigert sich in den folgenden Scenen der Passion durch den innigen Schmerz und die Klage der Getreuen und wird in den Figuren des Volks und der Knechte nur erst durch leise komische Züge gemildert.

Weniger auffallend drängt sich die Mischung des Fremden und Eigenen in Costum und Färbung auf. Das hellere Grün, Gelbgrün und Gelb, das die cölnische Schule liebt, verbindet sich mit den vielfachen Nüancen in dem Roth, Blau und Violett der früheren Gemälde Rogier's van Brügge. In den Frauenköpfen ist die Carnation von zarter Betonung, in den männlichen zum Theil von dem durchsichtigen warmen Schmelz in Rogier's späteren Werken.

Demselben Meister wird noch eine ziemliche Anzahl von Bildern zugetheilt. Das früheste, ein Altarblatt zu Linz, giebt das Jahr 1462 an, das späteste, eine Kreuzabnahme im städtischen Museum zu Cöln, das Jahr 1488; so daß die Blüthe-

zeit von 1460 — 90 reichen mag. Passavant (l. c. p. 420.) nennt unter seinen Werken auch diejenigen Tafeln, welche aus der Boisserée'schen Sammlung unter Israel von Meckenen's Namen bekannt sind. Zu den vorzüglichsten derselben, soweit ich mich entsinne, gehört die Vermählung der Maria. Ob dieses Bild von einem andern Maler herrühre, könnte ich nur nach erneuter Besichtigung festzustellen versuchen. Neben Rogier van Brügge scheinen noch andere eyckische Schüler Einfluß gewonnen zu haben, doch kommen auch dem Meister eigenthümliche Physiognomien, besonders der Frauen vor. Dem Colorit fehlt die leuchtende Klarheit. Es entspricht mehr der Sanftheit der Charaktere, die hin und wieder bis zu innerer Mattigkeit fortgehn.

2. Mehrere Schüler, ungleich an Werth und Geschicklichkeit, müssen sich dem Meister dieses Bildes angereiht haben. Sowohl in Cöln als in der Pinakothek, in der Moritzkapelle und der Berliner Gallerie sind von ihnen noch viele größere und kleinere Gemälde übrig. Sie behalten fast immer den Goldgrund bei, von welchem die Figuren sich bald gelungener abheben, bald aber auch in Perspective und Luftton sehr vieles zu wünschen lassen. Die Charaktere, theils vereinzelt hingestellt, theils gedrängter zusammengruppirt, in Bewegung nicht gezwungen, doch muskellos und nicht ohne Eckigkeit, verlieren eher an innerm Nerv, als daß sie daran zunehmen. Die Mädchenköpfe aber, zart und fein, mit kleinen Augen, hoher Stirn und lieblichem Mund, in der Carnation etwas milchig, mit leise angeflogenem Wangenroth, erhalten nicht selten die Freundlichkeit der frühern cölnischen Schule wieder, und zeigen zuweilen in Stellung und Form ein Streben nach jener anmuthsvollen Hoheit der Meister Wilhelm und Stephan. Ueberhaupt machen sich die ursprünglich cölnischen Elemente nach und nach geltender.

3. Dies Vorwalten des heimischen Typus bildet sich endlich in höherem Maaße noch in einer dritten Gruppe aus, welche schon eine nähere Vorstufe für jenen spätern Maler des Todes der Maria zu Cöln und München bildet.

Der Goldgrund verschwindet, die landschaftliche Umgebung wird reicher, die Charakteristik der Köpfe jedoch nimmt an Schärfe der Modellirung ab, und wird bei dünnerem flüssigem Auftrag gleichsam seelendurchsichtiger in seiner Milde.

Das städtische Museum zu Cöln liefert auch für diese Stufe, die übrigens noch zu wenig durchforscht ist, mehrere Beispiele. Leider habe ich bis jetzt nicht Gelegenheit gehabt, ihr ein genaueres Studium zu widmen.

Zwei und dreißigste Vorlesung.

B. Durch denselben eyckischen Einfluß kommt ein eigenthümlicher Charakter zweitens nun auch in Westphalen, hauptsächlich in Münster, Soest und Dortmund, zum Vorschein.

Das ganze fünfzehnte Jahrhundert war für Cöln und Westphalen ein Zeitraum fast ununterbrochener Fehden der Bischöfe gegen die Städte, oder der geistlichen Fürsten untereinander. Den Mittelpunkt dieser Zwiste bildet die Regierungszeit des mächtigen Erzbischoffs Dietrich, Grafen von Mörs. Stolz und schlau, habsüchtig und verschwenderisch versucht er über Westphalen fast unabhängig zu herschen, und findet in der Hülfe seiner Brüder, Heinrich's, Bischoffs zu Münster und Friedrich's Grafen von Mörs, mächtige Stützen. Als ihn jedoch sein Zug gegen die Hussiten in Schuldenlast stürzt, zu deren Tilgung er ungewöhnliche Steuern ausschreibt, steht zuerst Soest wider ihn auf. Denn die hartnäckige soester Bürgerschaft gedenkt besonders in dieser Epoche ihre bisherigen Freiheiten bis zur Reichsunmittelbarkeit auszudehnen. Sie huldigt dem Herzog von Cleve, der ihre Privilegien am 23sten Juni 1444 bestätigt. (Emminghaus, memorabilia susat. Docum. p. 21. 37. Erhard, Geschichte Münsters p. 232.). Da gehn die Bündnisse für oder wider Soest herüber und hinüber. Paderborn und das Bisthum Münster

halten mit Dortmund zu Cöln, die gleichnamigen Städte aber, nebst Osnabrück, Herford und Lemgo vertheidigen die Sache der Soester. So fällt schon der erste Zug für die hartbedrängte Stadt glücklich aus. Ebenso der zweite, zu welchem Dietrich von Cöln umsonst unzählige Kriegsvölker zusammenbringt. Er wird geschlagen und Soest verbleibt nach dem endlichen Friedensschlusse 1449 dem Herzog von Cleve.

Kaum sind diese Kämpfe beigelegt, so brechen schon neue hervor. Diesmal um die Bischofswahl in Münster, nach dem Tode Heinrich's von Mörs. Dietrich unterstützt seinen jüngern Bruder Walrav, den auch der Pabst bestätigt. Der händelbegierige Johann Graf von Hoya jedoch will seinen eigenen Bruder Erich eingesetzt wissen. Er macht sich eine mächtige Parthei unter dem Volke von Münster, und beherrscht dadurch willkührlich den Rath und die Stadt. Selbst die verlorene Schlacht bei Coesfeld entmuthigt ihn nicht, und vergeblich ernennt der Papst nach Walrav's Tode den Herzog Johann von Baiern zum Bischof. Der Graf läßt sich in die Schmiedezunft aufnehmen, in den Rath wählen, und selbst noch beim Einzug des Bischofs wiegelt er die Bürger auf. Die Drohungen seines eigenen Anhangs allein bewegen ihn endlich zur Flucht, so daß nun erst der Bischof in Frieden seine Regierung antreten und segensreich fortsetzen kann.

Diese Zustände bleiben auf die westphälischen Malerschulen nicht ohne Einfluß. Besonders Soest, nachdem es die herzogliche Herrschaft des Erzbischofs mit der weltlichen des Herzogs von Cleve vertauscht hat, läßt seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts den flandrischen Typus direct auf sich einwirken; ebenso die Reichsstadt Dortmund; in geringerem Maaße auch Münster. Dieser Einfluß aber gereicht ihnen nicht durchweg zum Vortheil. Architectonisches Local und landschaftliche Umgebung treten auf dem beibehaltenen Goldgrunde nur langsam hervor, so daß sich die Luftperspective noch kaum entwickeln kann, und bei gehäuften Figuren und Scenen die ganze Anordnung

oft verworren und bunt erscheint. Namentlich bei Gegenständen, die einen mannichfach leidenschaftlichen Ausdruck fordern.

Und gerade zur Darstellung aufgeregter Affecte sind nach diesen Zeiten des Kriegs und der wechselnden Unruhen die westphälischen Meister besonders geneigt, wodurch denn der Gegensatz der früheren anmuthigen, stillen Gestalten und der nunmehr in Kampf und Empörung bewegten scharf herausgestellt wird. Innerhalb religiöser Stoffe ist, wie wir sahen, die Passion hierzu hauptsächlich geeignet. Auf diese und besonders auf die Kreuzigung verwenden, den vorhandenen Werken nach, die besten Meister ihre ganze Kunst. Doch fügen sie dann auf den Flügeln gern die vorangehenden und nachfolgenden Scenen hinzu, und lieben es überhaupt, einen ganzen Cyclus von Situationen an einander zu reihn.

Die Stufenfolge der vorzüglichsten Meister, soweit die heutige Kenntniß reicht, gliedert sich in nachstehender Weise.

1. Eine handschriftliche Chronik von Liesborn bei Münster erzählt, „der Abt Heinrich habe im Jahre 1465 den Chor der Klosterkirche mit dem Hochaltar und vier anderen Altären einweihen und mit Tafeln besetzen lassen, so ausgezeichnet in Gold und Farben, daß deren Meister nach Plinius' Urtheil bei den Griechen als Künstler ersten Ranges könnte werth erachtet werden." Der Name dieses Malers ist unbekannt; man bezeichnet ihn als den Liesborner Meister. Sein Hauptwerk schmückte den Hochaltar der genannten Klosterkirche, und stellte auf dem Mittelbilde die Kreuzigung, auf den Flügeln in acht kleineren Abtheilungen Scenen aus Christi Leben dar. Die Composition der Haupttafel, obschon nur noch aus Fragmenten erkennbar, im Besitz des Herrn Regierungsrath Krüger in Aachen, zeichnet sich durch symmetrische Einfachheit aus. In der Mitte hängt Christus am Kreuz, in den Grundzügen dem byzantinischen Typus nachgebildet; zwei Engel fangen in Kelchen das Blut seiner Wunden auf; unten auf der einen Seite stehn Maria mit den Heiligen Cosmas und Damian, auf der andern Johannes mit der Scholastica und dem Heiligen Bernard. Die

Figuren, fast lebensgroß, sind in guten Verhältnissen, von edler Form; im Ausdruck von deutschem Liebreiz, obschon nicht ohne flandrische Einwirkung, sanft, doch vom Hauche religiöser Empfindung beseelt; im Faltenwurf einfach, in der Färbung hell, klar und zart, in der Behandlung zwischen Tempera und eigentlicher Oelmalerei.

Wie weit der eyckische Einfluß reicht und von wem er ausgeht, kann ich nicht sagen. Die obigen Andeutungen sind einer Schildrung Passavant's (Reise durch Engl. u. Belg. p. 400) entnommen, der sein Urtheil darauf beschränkt, daß dieser Meister auf der „Scheide stehe, zwischen der früheren idealischen (cölnischen) und der jetzt herrschend werdenden individuell niederländischen Richtung." (Kunstblatt Dec. 1841. No. 101. p. 417.) Doch scheinen die dreifußhohen Tafeln der Flügel, von denen Herr Krüger gleichfalls die Verkündigung und Darbringung, nebst einem Bruchstück aus der Anbetung besitzt, den Eyck's schon näher zu stehn. Sie sind genauer ausgeführt, und die „Nachahmung des Wirklichen ist oft mit vielem Glück behandelt, wenn auch nicht mit jener täuschenden Wahrheit, wie bei Johann van Eyck und seinen besseren Schülern." (Reise durch Engl. u. Belg. p. 400.)

2. Ein andrer Zweig der westphälischen Schule gelangt in Soest zu vollerer Blüthe. Dort findet sich in der Marienkirche zur Wiese ein Altarblatt mit der Jahreszahl 1473, von kräftigerem Farbenton, doch wie Passavant meint, weniger in Oel als in Tempera gemalt. Das Mittelbild zeigt die Familie der heiligen Anna, die Flügel geben Scenen aus dem Leben derselben, so wie der Jungfrau Maria.

Bereits vollständig in Oel, doch von geringerem Werthe sind zwei Flügel eines vergoldeten Schnitzwerks auf dem Hochaltar der Kirche zu Rhynern bei Hamm, mit Darstellungen aus der Geschichte Christi; vorzüglicher, in derselben Kirche ist eine Geburt, mit dem Martyrium des heiligen Stephan und Laurentius zu den Seiten, durch die Namensschrift als ein Werk des

Meister Suelnmeigr bezeichnet; in den Köpfen lebendig und zugleich von lieblicher Milde.

Diese Maler mögen dem Hauptmeister Jarenus von Soest vorangegangen oder nachgefolgt sein. Denn aus Passavant's flüchtiger Anführung läßt sich dies ohne eigene Anschauung nicht entscheiden.

Der Name Jarenus ist durch das Monogram eines ausgezeichneten Bildes beglaubigt, das zu Wilton-house, dem Landsitze des Grafen von Pembroke, hängt. Es stellt den Leichnam Christi, von den Seinigen beweint, auf Goldgrund mit landschaftlicher Umgebung dar. (Passavant Reise d. Engl. u. Belg. p. 141. Waagen Kunstw. u. Künstler in Engl. II. p. 284.) Ein größeres Altarblatt, wie es scheint das Meisterwerk des Künstlers, ist von Soest her in die Gallerie des Berliner Museum gekommen. (Abthl. III. Cl. 3. No. 173.)

Dieses Bild beweist am ausdrücklichsten den günstigen Einfluß der eyckischen Schule. Der Goldgrund zwar ist gleichfalls noch nicht mit dem Blau des Himmels vertauscht, die Landschaft bleibt untergeordnet, obschon nicht ohne Bemühen nach charakteristischer Naturform; Thore und sonstige Baulichkeiten kommen nur wenige vor, und die Luftperspective bleibt auf der voreyckischen Stufe; auch sind die Frauenköpfe durchweg westphälisch und die Färbung behält jene freudige Helligkeit der cölnischen Schule. Dessenohngeachtet macht sich der flandrische Typus um so glücklicher geltend, je näher Jarenus unmittelbar aus der Quelle schöpft. Er muß die Anbetung des Lamms nicht nur gekannt, sondern eine Verwandtschaft mit dem Genius Johann's und Hubert's empfunden haben. Durch bloße Nachbildung hätte er die ursprüngliche Wahrheit und den directen Ausdruck niemals erringen können. Die stille Größe, die kirchliche Ehrfurcht werden sein Eigenthum nicht, aber der einfache Ernst, der nur auf die Hauptsache losgeht. Einzelne Figuren und Bewegungen hat Jarenus unstreitig aus dem Genter Altarblatte entlehnt. Man denkt jedoch nirgend an Nachahmung oder Copie. Er schreibt die Gestalten und Züge ab, wie er sie würde aufgefaßt

haben, wenn sie ihm in der Wirklichkeit selber begegnet wären Die detaillirte Charakteristik und Modellirung läßt er bei Seite, sowohl in den Physiognomien als auch in Gewändern, Waffen und anderem Beiwerk. In den Köpfen ist die bestimmtere Form mit geübter Hand mehr angedeutet als ausgeführt, oft nur in schwärzlichen Umrissen hingesetzt, und mit geringen Schatten und Lichtern gerundet. Die Augen sind klein, wenig geöffnet und stehen um vieles weiter auseinander als in der Natur. Im Uebrigen fehlt es den Gesichtern, wie den eyckischen, in Nase, Stirn, Backenknochen, Mund und Kinn, nicht an sprechender Verschiedenheit und Entgegensetzung. Weniger gleichen die Proportionen denen Johann's. Sie sind schlanker, ohne zu Rogier's van Brügge Zierlichkeit fortzugehn. Zum Theil weicht Jarenus auch im Costume ab. Der Faltenwurf, wenn schon von minderer Schärfe, nähert sich zwar dem eyckischen, die weiten Talare aber und Meßgewänder kommen fast gar nicht vor. Häufiger faltige Röcke, mit tief herabgerücktem Gürtel.

Der Ausdruck im Ganzen bleibt überall wahr, naiv und von größter Mannichfaltigkeit. Doch in Wucht kann er sich weder mit Johann's Energie, noch in Concentration mit Rogier's van Brügge Feinheit müssen. Dafür liegt jeder Affect offener zu Tage, und ist von durchgängigem Leben. Am besten geräth ein frommes Dreinschaun; weniger der Schmerz; er ist betrüblicher als innig.

Da nun Jarenus nur das in sich aufnimmt, was er sich ohne Widerspruch aneignen kann, so geht Erlerntes und Ursprüngliches zwanglos zusammen.

Die leuchtende Wärme und Kraft der Localtöne scheint ihm angeboren. Lackroth, Hellgrün, dunkles und lichteres Blau, gelbliches Hellgrün und helles Gelb, Violett in's Blaue spielend, oder grauer und bräunlicher, sind seine Lieblingsfarben. Er gebraucht sie heller als die Eyck's, ohne die weite Stufenleiter von Schatten und Licht, aber mit großem Farbensinn, der einer gewissen Buntheit zum Trotz immer wieder auf das Harmonische hindrängt, und von Hause aus für die kleineren Distancen die

rechte Abtönung im Auge und Pinsel hat. Den Rasen hält er in dunklerem Grün, ebenso Bäume und Sträucher, das Erdreich meist gelbbraun, die Figuren in Gewändern und Köpfen lichter, so daß sie sich leuchtend herausheben. In der Carnation faßt er bei allem Wechsel den bräunlichen Grundton in höchster Einfachheit, und mischt nur zuweilen grauere Schatten ein. Wo ihm der Fleischton am besten gelingt, glänzt er lebendig in warmer Klarheit. Der Auftrag ist flüchtig und dünn, ohne sorgliche Untermalung, und bezeugt die durchgeübte Virtuosität eines Meisters, mehr in Tempera zu malen gewöhnt, als in Oel.

Für die Gruppirung zieht Jarenus gedrängte Volksmassen in eyckischer Weise vor. Nur ordnet er sie reicher und bewegt sie in stärkerem Grade. Die einzelnen Figuren handthieren und sprechen mit einander, obgleich auch viele ruhig dasitzen, in sich versinken, oder betrachtend zuschauen.

Den Vorzug dieser Lebendigkeit kann er noch nicht vor Mängeln schützen. Er hält sich ohne Uebertreibung näher an die Natur als die gleichzeitige cölnische Schule, die plötzlichen Bewegungen sind aber eckig und scharf, die Verkürzungen in Zeichnung und Abtönung mangelhaft, und bei der steilen Perspektive rückt alles zu nah auf einander. Die Composition erscheint dadurch auf den ersten Blick verwirrter als sie es wirklich ist. Besonders im Mittelbilde, das nur anfangs den Eindruck unklarer Buntheit giebt. Nach längerem Anschaun erkennt man bald im obern Theile rechts den Verrath des Judas, hinter Hügeln und Buschwerk, das die Figuren halb verdeckt; darunter werden in Begleitung des Volks die Schächer und Christus von peinigenden Knechten aus dem Thore geführt. Den mittleren Haupttheil nehmen die aufgerichteten Kreuze ein, mit einem Kreise von Figuren umgeben. Rechts sehen einige stehend der Kreuzführung zu; mehr vorn beklagt Johannes mit den Frauen die trostlos am Boden sitzende Mutter; dann folgt der Streit der Knechte um das Gewand, und dahinter links sitzt mit Brille und Feder, von Zuschauern umringt, ein Schriftgelehrter. Die übrigen Gruppen ziehen sich um die Kreuze hin; den innern

Raum füllen ein Paar Reiter und die knieende Magdalena. Außerhalb dieses weiten Kreises sind wieder oben links die Grablegung, unten die Höllenfahrt. Hinter den Kreuzen öffnet sich ein Blick in die Landschaft, die sich in grünbläulichen hellen Tönen von den dunkleren vorderen Felsen und Sträuchen und dem Goldgrunde abhebt.

Von den Flügeln ist der rechte, der in vier Abtheilungen die Verkündigung und Geburt, die Anbetung der Könige und die Darbringung im Tempel enthält, der gelungenste. Die Composition wird einfacher, die Landschaft naturgetreuer, das Local reicher, die Ausführung genauer. Unter den männlichen Köpfen erinnern einige an Johann, andre an spätere Schüler, so daß diese Tafeln wohl erst im letzten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts gemalt sein können. Die Figuren, Bewegungen, Geberden und Köpfe der Frauen sind zarter und lieblicher als im Mittelbilde; sie gehn zum Theil in's Anmuthige und Schlanke bis zum Graziösen hin. Doch ist die Haltung weniger gleichmäßig. Einige Köpfe im Streben nach schärferer Modellirung, haben tiefe dunkele Schatten, wogegen die übrigen den helleren Ton des Mittelbildes nicht überbieten. (Abthl. III. Cl. 3. No. 183.)

Der linke Flügel schließt den Cyclus mit der Auferstehung, der Himmelfahrt, der Ausgießung des heiligen Geistes und dem Weltgericht. Im Ganzen, um der verstärkten Bewegung willen, minder befriedigend. Hauptsächlich sind im Weltgericht die überlang gestreckten dürren Gestalten eckig und steif, obschon im Ausdruck der Furcht, des Schreckens und der Verzweiflung von einfacher Wahrheit. (No. 184.)

3. Auf Jarenus folgen von bisher ausgemittelten Meistern Victor und Heinrich Dunwegge aus Dortmund. Sie reichen, laut einer Nachricht aus dem Chronicum dominicarum Tremonensium Fol. 32., bis in das erste Viertel des sechszehnten Jahrhunderts. Wenigstens sollen sie für die Dominicanerkirche zu Dortmund ein Bild im Jahre 1521 gemalt haben. (Kunstbl. Dec. 1841. No. 102.). Ob dieß aber wirklich das in

der jetzigen Pfarrkirche zu Dortmund befindliche Altarblatt sei, darf ich, ohne es zuvor gesehen zu haben, nicht entscheiden.

Die Mitteltafel stellt noch einmal die Kreuzigung auf Goldgrund dar; ebenso figurenreich und in ähnlicher Anordnung als bei Jarenus; vielleicht klarer, da die episodischen Scenen fortbleiben. Der erste Flügel zeigt innen in sehr symmetrischer Composition Maria mit dem Kinde auf dem Throne, zu ihrer Seite stehend die heilige Anna, mit vielen anderen Figuren, alle durch den beigeschriebenen Namen bezeichnet; zur Linken trägt Elisabeth den Täufer als Kind auf dem Schooß, von Frauen und Männern umgeben. Die Köpfe der Frauen, zart und klar in der Carnation, gleichen denen der früheren cölnischen Schule; die Männer sind sehr portraitartig gehalten und verschiedenartig colorirt; der Faltenwurf ist in eyckischer Weise scharf gebrochen, doch in breiten Massen; die Landschaft von frischem Ton mit tiefblauer Ferne.

Den zweiten Flügel füllt die Anbetung der Könige, tiefer in Färbung, in den Gewändern reicher und großartiger, und deshalb nach Passavant's Meinung von anderer Hand.

Auf den Rückseiten der Flügel vor einem von Engeln gehaltenen Teppich, über den man durch gothische Architectur in die Landschaft hinaus blickt, stehen rechts der segnende Christus, der heilige Dominicus, der Täufer und Petrus der Märtyrer; links der Evangelist Johannes, St. Thomas, Maria Magdalena und St. Vincentius, würdige Gestalten, und, außer Christus, bedeutende Charaktere; die Dominicaner, wie es scheint, Portraite.

Ueberhaupt glaube ich aus obiger Beschreibung folgern zu können, daß dieses Bild sich in Rücksicht auf speciellere Naturwahrheit schon weiter vorgeschritten erweist, als das Altarblatt des Jarenus.

Deutlicher zeichnet sich durch dieses Bestreben eine Kreuzigung im Berliner Museum aus. (Abth. II. Kl. I. No. 50.). Hier ist die gesammte Scene ohne Goldgrund in eine Naturumgebung hineingesetzt, deren heimische Physiognomie auf portraitartige Wahr-

heit losgeht. Die Charaktere ihrerseits deuten gleichfalls nicht nur in dem allgemeinen Typus, sondern auch in der festen Modellirung der einzelnen Züge auf die strengere Nachbildung theils der flandrischen Schule, theils der nationalen Gesichtsformen: Diese realistische Richtung wird so überwiegend, daß die bisherige Anmuth auch aus den Mädchenköpfen verschwindet. Faltenwurf, Bewegungen, Geberden, alles ist herber. Männlicher allerdings, doch mit wenigen Ausnahmen roher. Die ganze Conception erscheint nach Innen von poetischer Seele wenig geadelt, nach Außen in den individuellen härteren Formen unerweicht. Ebenso ist wohl der Farbenton tiefer, in den Schatten kräftiger, doch von minder leuchtender Wärme, beinahe frostig. — Die Composition ähnelt der bisher üblichen. Ein Kreis von Figuren ist um die Kreuze umhergruppirt. Weniger reich an Gestalten, und mit der Absicht, die hinsinkende Maria von Johannes unterstützt als Hauptmotiv geltend zu machen, dennoch aber unruhiger. Die hadernden Knechte, das gaffend mit Weib und Kind am Boden liegende Volk, und dann wieder die vielen Reiter, die das Kreuz umgeben, zerstreuen die Aufmerksamkeit, und überwältigen den Ausdruck von Trauer und Schmerz. Außerdem hat die Kunst der Beleuchtung und Luftperspective nicht Fortschritte genug gemacht, um alles gehörig zu sondern, hervorzuheben und unterzuordnen. — Ein Seitenflügel, vielleicht desselben Bildes, gewiß aber von derselben Hand, mit ähnlicher Landschaft und gleicher Behandlung der Charaktere befand sich in der reichen Sammlung des ohnlängst verstorbenen Stadtrath Reimer zu Berlin.

In diesem Stufengange nimmt die westphälische Schule, wie es scheint, den umgekehrten Weg als die cölnische. In Cöln wirken anfangs sogleich die flandrische Compositionsart, die volleren Charaktere, die genauere Modellirung und Technik kräftig ein, die Wildheit aber der Leidenschaften wird in Kreuzigungen und Martern nur seltner, ohne Vorliebe, und mehr übertrieben als naturwahr dargestellt. Die westphälischen Meister dagegen halten länger ihre frühere Conception und Behand-

lung fest. Sie haben als Vorbereitung den bisherigen Typus nicht zu der Höhe des Meister Stephan und seiner Schüler herangebildet. Naturumgebung, Perspective und portraitartiges Detail bilden sich deshalb später erst und in geringerem Maaße aus, obschon sich die bunte Lebendigkeit in Figuren, Stellungen und Affecten als ihr eigenthümliches Feld erweist, in welchem sie sich ohne Uebertreibung bewegen.

Während aber, wie ich annehmen muß, die Cölner bald wieder die festere Bestimmtheit zu erweichen bemüht sind, vermehrt sich in Westphalen die realistische Auffassung in steigendem Grade; bald einseitiger und härter, bald in Rücksicht auf Ausdruck, Charakteristik, Färbung und Lufton feiner und milder. Hierauf deutet wenigstens eine große Kreuzigung im Besitze Sr. Excellenz des Generallieutenant Herrn Rühle von Lilienstern. In der Composition hauptsächlich reiht dieß merkwürdige Bild sich den ebengeschilderten nahe an. Um die drei hohen Kreuze zieht sich wieder ein Kreis von Reitern und Volk zu Fuß, einige voll Andacht, die meisten individuell und lebendig in Physiognomieen und Haltung niederländischen Vorbildern nicht ohne Selbstständigkeit nachgeahmt, hier mehr, dort weniger gelungen. Links im Vorgrunde hadern die Kriegsknechte um das Gewand des Heilands; rechts sinkt die klagende Mutter zu Boden, von Johannes unterstützt und von Frauen umgeben. Diese Figuren und Köpfe, die weiblichen in jugendlicher Milde und Lieblichkeit, die Knechte absichtlich roh, karikirt und häslich von Gestalt, und in Stellungen ungeschickt, bewahren am vollständigsten den westphälischen Typus. Im Hintergrunde ist zur Rechten die Kreuzführung, zur Linken das Gebet Christi, die Höllenfahrt und Auferstehung; in einer Landschaft jedoch, die nicht auf westphälische Natur, sondern mehr auf Gegenden hinweist, wie sie bei Namür an den Ufern der Maaß vorkommen. Die Behandlung der Waffen, der gemusterten Gewänder, des Sammets, Pelzwerks, Faltenwurfs und des Erdreichs im Vorgrunde hat gleichfalls niederländischen Charakter; einige Pferdeköpfe ähneln denen im Zuge der Ritter und Richter auf der eyckischen Anbetung

des Lamms. Die Färbung im Ganzen ist hell und klar, doch nicht ohne Kraft und Tiefe der Localtöne; die Carnation erinnert, bedeutend ausgebildeter und feiner jedoch, an Jarenus. Namentlich sind in der Luftperspective Fortschritte gethan, so daß die Figuren gefügiger auseinander gehn, und besonders die Landschaft mit gehöriger Abtönung in die Ferne zurücktritt. Der Auftrag ist dünn, vertreibend und spiegelglatt.

In älterer Zeit war dies Altarblatt lange in Cöln, dann stand es verstäubt und geborsten in einer Dorfkirche in der Nähe von Achen, und ist erst von dort her an den jetzigen Eigenthümer verkauft worden. Die Flügel, innen und außen bemalt, gehörten der Lyversbergschen Sammlung an, bei deren Vertheilung sie neuerdings sollen nach Frankfurt gekommen sein. Eine dieser Tafeln zeigt in der unteren Ecke rechts, muthmaßlich als Monogramm, ein A. Derselbe Buchstabe findet sich auf Fähnchen im Hintergrunde des Mittelbildes.

C. Der Unterschied beider Schulen, der cölnischen und westphälischen, erhält seine mittlere Ausgleichung drittens in den Meistern zu Calcar.

Im Herzogthum Cleve walten nicht dieselben Zustände und Verhältnisse vor, aus denen in Cöln und Westphalen die Malerei hervorgeht. Weder der Landesherr ist Bischof, noch die Stadt den Herzogsrechten des Erzbischofs untergeben. Das Regiment bleibt weltlich, obschon mit dem geistlichen Fürsten vielfach in feindlicher naher Berührung. Doch scheint die Nationalität nicht spezifisch und kräftig genug, um sich zu einer schlechthin eigenen Richtung auszubilden. Es kommt nur zu einer Vereinigung desjenigen Typus, der in den Nachbarländern gleichzeitig herrschend ist.

Die nächste Einwirkung mag wohl von Cöln ausgegangen sein; den spätern westphälischen Einfluß erklärt die enge Verbindung mit Soest, den flandrischen der gleiche Boden einer weltlichen Landeshoheit.

Ein so mannichfaltiges Aufnehmen aber kann nur durch leichte Aneignung und immer doch eigenthümliches Verwenden

zu günstigen Resultaten führen. Beides ist den Meistern von Calcar nicht abzusprechen.

Von den Cölnern behalten sie die verständliche Seelenklarheit des Ausdrucks, und in Farbe die Milde und Anmuth; der westphälischen Schule stehn sie in Vorliebe für cyclische Darstellung nahe, deren Hauptmomente sie auf kleinern Tafeln vereinzeln, oder auf dem Mittelbilde zusammenhäufen. Doch giebt die Passion weniger den wiederkehrenden Gegenstand ab. Kann sie nicht ausbleiben, so stellen sich die Kriegsknechte, in cölnischer Weise, den frommen Gestalten in extremer Häßlichkeit gegenüber. Auf die Nachbildung des Wirklichen ist, nach flandrischer Art, gleichfalls ein großes Gewicht gelegt, wenn auch mit geringerer Strenge der Form und Kraft des Ausdrucks.

Alle diese Richtungen, scheint es, gehen hier bereits getrennter auseinander. Der flandrische Typus, wenn auch nicht überhaupt früher, macht sich doch anfangs schon in höherem Grade geltend als in Westphalen. Nach dieser Seite wird vornehmlich das Gebiet angebaut, das in dieser Epoche weder der cölnischen, noch der westphälischen Schule zusagt, die landschaftliche Umgebung, naturgetreu und empfindungsvoll, mit Architectur mannichfach ausgeschmückt, in besserer Perspektive und feinerem Luftton. Doch bald genug läßt auch hierin die eyckische Strenge nach. Statt ihrer mehr und mehr legen die besten Meister sich auf die Ausbildung jenes beseelenden Colorits, jener zarteren Weiche, welche hier dem sogenannten Schoreel noch sichtlicher zuführt, als selbst in Cöln.

In dieser Rücksicht möchte ich, wenn es bei der unsichern Chronologie der wenigen Ueberreste nicht zu weit gehn hieße, drei Stufen unterscheiden.

Die erste wird durch die flandrische Einwirkung nachhaltig zu Ernst und Gediegenheit aufgefordert.

Die zweite bringt die fremden und nationalen Grundelemente am freisten in Einklang, während die dritte dieselben sich wieder sondern läßt, und nun entweder verschlechterten flan-

drischen Vorbildern folgt, oder ihr specielles Verdienst ausschließlicher nur in der Färbung sucht. —

1. Schon das älteste Bild in der Kirche zu Calcar, in einer Nebencapelle links vom Chor, behandelt den Tod der Maria mit einzelnen Motiven, welche von späteren Tafeln der Schule auf jene berühmten Gemälde zu Cöln und München scheinen übergegangen zu sein. Denn in dem älteren Bilde ist noch der Ausdruck fast bis zur Starrheit herbe und streng.

In derselben Kirche, rechts vom Chor, sind mir auf der Predelle einer größeren Tafel die Köpfe von sechs Heiligen, Christus in der Mitte, durch die eyckische Gediegenheit des Ausdrucks und der Malweise aufgefallen.

Ein drittes bereits in jeder Beziehung vorgeschrittenes Werk hängt in dem linken Kreuzflügel der Pfarrkirche zu Danzig. Professor Hirsch, dem ich die Ansicht mittheilte, dieß Altarblatt müsse von einem Meister aus Calcar herstammen, befestigte meine Ueberzeugung noch durch die Nachricht, daß die Familie, welche das Bild gestiftet, in der That aus Calcar nach Danzig gezogen sei. Die frühste Erwähnung jedoch reiche nicht tiefer als bis zum Anfange des sechszehnten Jahrhunders. So spät ist die Entstehungszeit des Bildes selbst schwerlich heraufzurücken; ich würde es etwa zwischen 1470—90 setzen.

Was sich am deutlichsten sichtbar macht, ist in wenigen Figuren westphälischer Einfluß, des Jarenus z. B., in anderen sowie in Behandlung der Felsen flandrischer, besonders Rogier's van Brügge; in Ernst und Kraft des Colorits überhaupt Einwirkungen Johann's von Eyck; daneben läuft ohne merklichen Gegensatz Einheimisches her, namentlich in Mädchen- und Frauenköpfen, in Kriegsknechten, Trachten, Architectur und landschaftlicher Umgebung.

Die Haupttafel, ohngefähr zwei und einen halben Fuß breit und drittehalb hoch, theilt sich durch dünne Pfeiler in drei schmale Felder. Auf dem mittleren, leider bis zur Untermalung verputzt, Christus mit der Samariterin, im Hintergrunde der Landschaft die Taufe; davon links die Versuchungen des Heilands,

ein selten vorkommender Gegenstand; der Satanas mit Geierfüßen, in langem rothen Mantel; rechts Christus im Tempel lehrend.

Im Hintergrunde des linken inneren Flügels treibt Christus sodann die Wechsler aus; der Vorgrund zeigt den Einzug in Jerusalem; über dem Thor, wie auf der großen Kreuzigung des Jarenus, der Reichsadler, neben der Stadt ein Weiher mit Schwänen.

Auf dem rechten Flügel in reicher Landschaft vorn der Kindermord; oben in kleinern Figürchen die Flucht nach Aegypten.

Gediegner noch sind die äußeren Tafeln.

Die linke, wiederum getheilt, giebt in architectonischen Räumen das Abendmahl und die Geißlung, in Landschaft Christus am Oelberge und die Kreuzführung mit der Veronica. Die rechte den Verrath, Pilatus, der die Hande wäscht, die Kreuzigung und Grablegung.

Die Intentionen im ganzen Bilde sind einfach, von strenger Frömmigkeit des Ausdrucks, und dadurch den Eyck's näher als spätere Gemälde der Schule. Auch die Carnation hat die eyckischen braunen Schatten, doch geht sie im Licht eintönig ins Röthliche; der Zeichnung und Modellirung fehlt es nicht an Fleiß, doch an Gründlichkeit. Die Formen sind im Ganzen gedrungen, in dem nackten Christus am Kreuz und im Grabe jedoch steif und gestreckter, die Motive naiv, hin und wieder dem wirklichen Leben entnommen, doch wie der Faltenwurf mehr angelernt als selber gefunden und durchgebildet, weshalb heftigere Bewegungen ungelenk bleiben. Dagegen ordnen sich die einzelnen Scenen, mit jedesmal sparsam vertheilten Figuren, nicht ohne Geschicklichkeit. Das Hauptverdienst aber beschränkt sich auf den regen Sinn für landschaftliche Natur und den durchgängig männlichen Ernst der Auffassung.

2. Das vorzüglichste Bild der Schule, der Zeit nach wohl um ein Jahrzehnt später, schmückt den Hochaltar der Kirche zu Calcar. Es besteht aus zwei großen Flügeln, welche die figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, kunstvoll aus Holz ge-

schnitzt, zuschließen; innen und außen mit je vier Tafeln, drei Fuß hoch und um einen halben breiter. Für einen letzten Aufsatz des Schreins kommen hiezu noch zwei kleine Tafeln, ein Viertheil so groß als die Hauptflügel.

Diese oberen haben innen das Opfer Isaac's und die eherne Schlange, außen die Verkündigung und Geburt zum Gegenstande; die untern außen rechts die Beschneidung und Taufe, die Anbetung und Auferstehung; links die Darbringung und die Samariterin am Brunnen, Christus im Tempel lehrend und die Auferweckung des Lazerus. Innen folgen dann rechts der Verrath, ein Ecce homo, die Dornenkrönung und Pilatus; links machen den Schluß die Verklärung und Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes und der Tod der Maria. —

In Colorit, Modellirung und Technik ragt gleich beim ersten Blick ein Bemühen um klares Schildern der innern Seele in einem Grade hervor, der es kaum zweifelhaft läßt, der sogenannte Schoreel, oder der Lehrer desselben, habe dies Bild vor Augen gehabt. Die Aehnlichkeiten, außer der Durchsichtigkeit und dem Schmelze der Carnation, erstrecken sich auf bestimmte Physiognomieen, Bewegungen und sonstige Motive. Die Samaraterin am Brunnen z. B. gleicht in Stellung der heiligen Christine, in den Zügen der Gudula auf dem Tod der Maria zu München. Doch ist das Altarblatt zu Calcar noch um vieles einfacher, kerniger, in der Composition weniger absichtlich und berechnet, im Ausdruck tiefer, in den Landschaften bei milder Phantasie empfindungsreicher, und im Colorit zwar minder fein, in der Charakteristik aber bestimmter und fester.

In allen diesen Abweichungen erscheint es durchweg der eykischen Schule zugekehrt. Vorzüglich wieder dem Rogier van Brügge, dessen Compositionsart auch dieser Meister häufig mit dem Ausdruck jener stummen Sammlung vor wunderbar Heiligem festhält. Doch waltet eine unschuldige Lieblichkeit vor, und das Nachgebildete und Eigne ist gut in Fluß gebracht. Nur in dem Verrath, der Dornenkrönung und dem Ecce homo erscheint die Häßlichkeit bis zur Carricatur und Verzerrung ge-

trieben. Auch bleiben in einigen Bildchen die schwarzen Umrisse sichtbar.

Die Ausführung bezweckt überhaupt bei wohlgelungner Wirkung kein großes Detail. Das Roth und Blau sind tief in Farbe, das Grün ist saftig; Gelb nur selten gebraucht. Die Landschaft und Architektur treten in gehöriger Abtönung zurück.

Unter den einzelnen Bildchen gehören in Gruppirung und Ausdruck die Auferweckung des Lazarus und die Samariterin zu den vortrefflichsten. In dem letzteren besonders erinnert Christus in violett grauem Gewande, in Gestalt und Zügen noch einmal an den Christus in dem Verrath des Judas zu München. Nur ist er im Ausdruck um vieles sanfter. — In der Auferstehung schwebt der Heiland in weißem Leichenkleide, rings von Goldstrahlen umgeben, empor, als habe der Maler im Sinne gehabt, soviel er vermöchte Geist und Seele ohne Körper und Leib zu veranschaulichen. Auch im Tod der Maria wird die Jungfrau sterbend noch einmal jung und ihr Antlitz verklärt sich.

3. Von gleichem, fast höherem Werth nach einer Seite, nach allen andern jedoch als Verfall schon des ähnlichen Typus anzusehn, ist ein kleines Altarblatt im Berliner Museum. (Abtheil. II. Klasse I. Nr. 86.) Die Mitteltafel stellt die Abnahme vom Kreuze, der Hauptgruppe nach in concentrirter Composition dar. Im Mittel- und Hintergrunde sind rechts der Einzug Christi, links die drei Marieen, die Auferstehung und Höllenfahrt beigefügt. Die Flügel geben die Anbetung der Hirten und Könige; naiv und einfach behandelt, mit Zügen jedoch des gewöhnlichsten Lebens, deren Unbefangenheit nur beweist, wie weit die eyckische Kunst, das Häusliche und Nächste ganz in poetisch religiösem Sinne zu weihen verloren ist.

Ueberhaupt fehlt es den männlichen Gestalten durchweg an Individualität, Würde und Kraft, den weiblichen an Adel, wenn auch nicht an Freundlichkeit, so daß sie besser gelingen.

Geberden und Stellungen, der Hände besonders, sind häufig voll Leben; Gewandung und Faltenwurf meist geschickt und frei, ohne Steifheit und Härte, und die Landschaften so poetisch

aufgefaßt, so lieblich und reich, daß sie kaum hinter den bessren der eyckischen Schule zurückstehn. Der schönste Vorzug aber beruht auf dem wohlthätig milden und klaren Colorit. Eine glückliche Farbenconception ist ohne jeden Mißgriff mit großer Liebe und Handgeschick durchgeführt, in flüchtigem und dünnem Auftrage. Ketten, Stickereien, Gefäße sind noch mit wirklichem Golde gemalt, die Heiligenscheine haben eingepreßte Verzierungen.

Ein zweites Bild der Berliner Sammlung, das wahrscheinlich der Schule von Calcar angehört, wiederum ein Tod der Maria, theilt die gleichen Vorzüge nicht. (Abth. II. Kl. I. Nr. 70.) In Gewandung, Local und technischer Behandlung ganz den späteren eyckischen Schülern nachgebildet, schließt es sich in der Anordnung den ähnlichen Darstellungen innerhalb der eigenen Schule ohne selbstständisches Verdienst an. Die Charaktere sind mannichfach, doch von geringer Tiefe; einige Portrait, aber in nüchterner Auffassung nach der gemeinen Natur copirt, und im Ausdruck gezwungen.

In derselben Gallerie stellt endlich ein drittes Bild (Abth. II. Kl. I. Nr. 44.) verschiedene Vorgänge aus dem Leben eines Heiligen dar, dessen Name und Schicksale bisher unermittelt geblieben sind. Im Vorgrunde stürzen fünf Reisige, wie von plötzlichem Entsetzen ergriffen, in Verzweiflung zu Boden, auf die Kniee, verhüllen das Haupt oder suchen zu entweichen; ein Jüngling auf weißem Roß sprengt mitten hindurch, das Haupt halb zurückgewendet; die Hand herbeiwinkend, flehend erhoben. Im Mittelgrunde in einer offenen Halle wird ein Bischof zum Pabst gekrönt; rechts schläft er im Betstuhl, im Traume naht ihm ein Engel, links reicht ihm Petrus den Schlüssel. Eine naturgetreue freundliche Landschaft mit grünen Hügeln und blauen Bergen schließt die einfache Composition.

Die vordere Gruppe ist in äußerster Bewegung, lebendig und frei; die hintere durchaus ruhig. Dem Ausdruck aber fehlt es in beiden, nach Art der verderbten eyckischen Schule, an innerer Tiefe, und die ganze Behandlung zeigt mehr aus-

wendige Sicherheit, als Begeisterung und Liebe. Es ist ein Bild, das innerhalb der Schule von Calcar erklärlich macht, wie von hier ab die besseren Meister sich den Italienern zuwenden konnten.

Nur aus der Reihe dieser spätern Gruppe, die nicht mehr in unsre jetzige Epoche fällt, hat sich ein berühmter Name erhalten, der des Johann von Calcar. Van Mander rühmt ihn als den ausgezeichnetsten, „om Italien den Mondt te stoppen" und beklagt es, von solch einem Meister so wenig Bescheid zu haben.

Gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts oder im Anfange des sechszehnten in Calcar geboren, scheint er Italien bereits als jüngerer Mann besucht und zum dauernden Aufenthalte erwählt zu haben. In Venedig trieb er schon um das Jahr 1536 mit einem Mädchen aus Dortrecht sein Wesen, der Tochter eines Mörders. (Van Mander, Leben des Marten Hemskerck. Fol. 164. b.) Dort schloß er sich zugleich in der Malweise so eng dem Titian an, daß Vasari, als er ihn später in Neapel persönlich hatte kennen lernen, bezeugte, seine Werke könnte man nicht für niederländisch ansehen, und Goltzius sowie andere Maler sie für Bilder von Titian's Pinsel hielten. (Van Mander. Fol. 139. b. u. 140.) Ungegründet jedoch ist van Mander's Nachricht, daß Johann von Calcar die Portraite für die Biographien des Vasari in Holz geschnitzt habe. Er zeichnete nur die fälschlich dem Titian zugeschriebenen Figuren für das anatomische Werk des Vasalius, der ihn Johannes Stephan von Calcar nennt. (Fiorillo, kl. Schriften I. p. 105, Gesch. d. Mal. in Italien. II. p. 82.) Daß die Geburt Christi, welche Rubens besessen, und Sandrart später an Kaiser Ferdinand verkauft hat, sich noch jetzt, wie Fiorillo (Gesch. d. Mal. in Deutschl. II. p. 464.) vermuthet, in der Belvederegallerie zu Wien befinde, ist nicht glaublich. Der neueste Catalog erwähnt das Bild nicht. Ueberhaupt ist mir kein dokumentirtes Gemälde Johann's vor Augen gekommen. Er starb, wie van Mander sagt, noch jung, doch reif in der Kunst, zu Neapel, ohngefähr um das Jahr 1546.

Drei und dreißigste Vorlesung.

II. Das neue Local für einen zweiten Kreis, umfaßt hauptsächlich die schwäbischen Städte.

1. Die Alemannen, die sich der römischen Macht bis zum Sturze derselben immer von Neuem widersetzt hatten, waren in ihren Kämpfen gegen die Franken weniger glücklich. Auch sie wurden dem fränkischen Reiche einverleibt. Am Oberrhein, an den Ufern des Bodensees, wie im Schwarzwalde und der Donauebene erheben sich nun Burgen, Kirchen und Klöster, oder die älteren Meierhöfe und Pfalzen erweitern sich.

Nach Auflösung der fränkischen Herrschaft vereinigt Burghard der Erste die schwäbischen Gaue zu einem selbstständigen Herzogthume, das jedoch schon von König Heinrich I. ab fast zwei Jahrhunderte hindurch als Reichslehen, je nach den Umständen oder der Gunst der Kaiser, bald an Welfen kommt, bald an Zähringer, bald an andere Häuser.

In dieser Epoche entstehen aus den bisherigen Villen, an Orten besonders, für Handel und Verkehr wohlgelegen oder durch königliche Palläste und Hoflager ausgezeichnet, allmählig Städte.

Ulm hatte, der Chronik nach, eine Kirche schon im sechsten Jahrhundert. Seit den Carolingern war es ein palatium

regium, das aber bis zum Anfang des eilften Jahrhunderts nur wenig gedieh. Erst von 1027 an wird die nunmehr durch Mauern geschützte Stadt eine Zufluchtsstätte für gedrängte Freie, die gleich den bereits ansäßigen Lehnsleuten zunächst nutzbares, dann freies Eigenthum erwerben. So bildet sich eine Gemeinde von Grundbesitzern; Dörfer dehnen das Landgebiet aus, Vorstädte die Stadt, und selbst für die hörigen Handwerker vervielfältigen sich bei Krieg und Verkehr die Gewerbe und der Verdienst.

Augsburg am Lech dagegen war, als Augusta Vindelicorum, schon im ersten Jahrhundert eine ihres Handels wegen berühmte römische Pflanzstadt. Auch das Christenthum fand hier durch die Bekehrung der Heiligen Afra Eingang und verbreitete sich weiter zur Zeit Constantin's. Wie lange die römische Municipalverfassung sich während der fränkischen Herrschaft erhielt, läßt sich nicht ermitteln. Ihr theilweises Fortbestehn ist jedoch glaublich. (v. Lancizolle, Grundz. d. Gesch. d. deutsch. Städtew. p. 11.) Die Wahl des ersten Bischofs fällt in den Anfang, die Erwerbung von kirchlichem Grundbesitz in die Mitte des 7ten Jahrhunderts. Als nun im 9ten das Bisthum Neuburg mit dem Augsburgischen vereinigt wird, fehlt es bei den Uebergriffen der Bischöfe nicht an vielfachen Händeln. König Conrad nimmt deshalb die Stadt 1039 ausdrücklich in seinen Schutz, und achtzehn Jahr später giebt ihr Heinrich der Vierte den Grafen von Schwabeck zum Schirmvogt, ohne daß dadurch die Streitigkeiten beigelegt werden. Denn bald darauf muß Heinrich selbst oder sein Sohn verordnen, wie weit die bischhöflichen Gerechtsame sich in der Stadt erstrecken und was der Land- und Stadtvogtei an Recht und Gerichtsbarkeit zustehn solle. (Paul v. Stetten. Gesch. d. Reichsfreien Stadt Augspurg. I. p. 49. u. 53.) —

Von ganz verschiedener Art sind die frühern Verhältnisse Nördlingen's. In dem eigentlichen alten Reisgau gelegen, kann es erst unter fränkischer Herrschaft gegründet sein. Von römischen Heerstraßen, von Resten alter Bauwerke und ausgegrabenen

Denkmälern zeigen sich keine Spuren. In einer Urkunde von 898 erscheint es jedoch bereits als ein königliches Tafelgut mit zweien Kirchen und nicht unbeträchtlichem Territorium.

2. Eine eigentliche Municipalverfassung beginnt sich in den schwäbischen Städten erst von der Mitte des dreizehnten Jahrhunders ab langsam zu entwickeln.

Das nunmehr erbliche Herzogthum verbleibt in den Händen der Hohenstaufen. Die Welfen sind im Erlöschen, die Zähringer wieder unterworfen, die Zollern meistentheils den Staufen getreu, und selbst die Hochstifte, Klöster und Bisthümer erkennen zum Theil wieder das herzogliche Schirmrecht an.

Mehr noch stehen die jüngeren Geschlechter zu dem Kaiserhause, dem auch die güterlosen Ritter durch die Züge nach dem Orient und Italien Ruhm und Auszeichnung verdanken. Den Städten zeigt sich besonders Friedrich der Erste geneigt. Zu Constanz und Augsburg hält er die Reichstage, Gemünd in der Nähe der Stammgüter, Eslingen abwärts am Neckar, Heilbron in der reichen Ebene desselben Flusses wachsen und gedeihn, und überall mehr oder minder regen sich, seit Italien den Deutschen offen steht, Handel und Wandel. (Phister, Gesch. v. Schwaben. B. II. Abth. 2. p. 232—50.)

Das älteste Stadtrecht bildet sich in Eslingen aus, und wird später auf Ulm übertragen. Die Reichs- und Schirmvogtei kommt in Ulm dem Herzog zu, unter dessen Stellvertreter zwölf Mitglieder der Geschlechter mit erblichem Recht als Schöffen zu Gericht sitzen. Der Stadtrath als integrirende Verwaltungsbehörde nimmt zunächst nur eine untergeordnete Stellung ein. Doch sucht er sich allmählig mit einem selbsterwählten Bürgermeister von dem Stadtgericht loszulösen, und als nun im dreizehnten Jahrhundert die Handwerker der Hörigkeit entwachsen, thut Ulm es in Selbstberathung und Gesetzgebung allen andern süddeutschen Städten voran. (Jäger. l. c. 87—136.)

Augsburg geht den ähnlichen Weg zu dem gleichen Ziele. Diesem Ort namentlich wendet Friedrich Barbarossa manche Begünstigung zu. Er weist den Bischof Conrad, der sich die Stadt

zu unterwerfen versucht, in seine Schranken zurück, (Braun, Gesch. der Bischöfe v. Augsb. Bd. II. p. 129), so daß die Augsburger nun auch treu zu den folgenden Kaisern halten. Das Stadtgericht und den Rath bilden außer den königlichen Beamten zwölf Mitglieder der Geschlechter unter zwei Stadtpflegern; im Ganzen, wie es scheint, ohne Störung durch erneuerte Anmaßungen von Seiten der Geistlichkeit.

Nördlingen, das schon in dieser Epoche reichsunmittelbar ist, scheint hinter Augsburg und Ulm zurück zu bleiben. Nach dem Welfischen Kriege erhält es zwar eine Reichsmesse und Münze, um 1238 aber brennt es gänzlich nieder, und der einträgliche Handel wird, zum Schaden der übrigen Bevölkerung, ausschließlich fast von Juden betrieben. Bis zum Ende des dreizehnten Jahrhunderts gehört die Stadt zur Landvogtei von Nürnberg. Doch setzen die Könige ihr häufig eigene Schirmvögte, mit welchen die Geschlechter, die das Regiment führen, immer von Neuem in Streit gerathen.

Ueberhaupt hat diese ganze Epoche hindurch die königliche und herzogliche Macht noch durchweg das Uebergewicht, und verwendet namentlich unter Friedrich dem Ersten alle Kräfte für die befestigte Einheit der königlichen Gewalt und die dauernde Verbindung Deutschlands und Italiens.

3. Mit dem Sturze der Hohenstaufen ändern sich alle Verhältnisse. Schwaben, als männliches Lehn an das Reich zurückgefallen, löst sich als Herzogthum vollständig auf. Die Grafen und Bischöfe stehen wie die alten königlichen Städte von jetzt an unmittelbar unter Reichsvögten, deren Ansehn jedoch theils von den größern Grundherren von Hause aus nicht geachtet, theils von den freien Städten nach allen Seiten geschmälert wird. (Pfister, Gesch. v. Schw. II. Buch. 2. Abth. p. 79.)

Denn gerade diese Epoche, in welcher das Reich, erst durch Wahlparteien, dann durch Bündnisse der Stände gegeneinander oder vereint gegen Pabst und Kaiser, die Kraft des Zusammenhalts zeitweise ganz verliert, benutzen die schwäbischen Städte, um sich in Verfassung und Vorrechten selbstständig hinzustellen.

In Ulm ist schon gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts bei dem königlichen Vogt nur noch die Ausübung des Blutbanns. Die Kammergüter sind längst zersplittert, die meisten Verwaltungsrechte verschwunden. Zwölf Schöffen bilden wie bisher das Stadtgericht, zwölf erbliche Rathmannen mit einem Bürgermeister die gesonderte Verwaltungsbehörde. Bald wird der Rath auch durch eine Bank der Zünfte erweitert, obschon deren Einfluß anfangs gering bleibt. (Jäger. p. 137 — 216.)

Das ähnliche Stadtrecht geht im Beginn des vierzehnten Jahrhunderts auf Memmingen, Dinkelsbühl, Saulgau und Biberach über.

Von jetzt an wirkt weder die Anwesenheit der Kaiser noch die königliche Macht überhaupt auf die Fortbildung wesentlich ein. Die allgemeineren politischen Verhältnisse geben den nähern Anstoß.

In Ulm vor allem die zwischen Ludwig dem Baiern und Friedrich von Oestreich schwankende Königswahl. Fast alle Geschlechter stellen sich, wie sie's schon früher bis zum Verrath der städtischen Freiheit gethan, auf die österreichische, die Zünfte mit wenigen Patriciern auf die bairische Seite. Dieser Zwiespalt zieht jahrelange Unruhen, als letztes Resultat aber um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts den Sieg der Zünfte nach sich.

Neben dem kleinen jetzt wählbaren Rath, der aus siebenzehn Zunftmeistern und fünfzehn Patriciern besteht, haben in dem neuerrichteten größeren die Zünfte dreißig, die Geschlechter zehn Stimmen. Doch wird, statt nach einfacher Majorität, nach der Mehrheit aus jeder Classe entschieden.

Von diesem doppelten Rath geht die Gesetzgebung gemeinsam aus; die Verwaltung gebührt dem kleineren, die Controlle dem großen, und beiden steht der Bürgermeister vor, auf ein Jahr aus den Patriciern erwählt.

Gegen Ende des vierzehnten Jahrhunderts sind nun auch alle Hoheitsrechte des Königs gänzlich erloschen, und es bedarf nur noch einer Erweitrung des Stadtgebiets, um Ulm in Einfluß und Trotz, als Leiter des Städtebundes, als Schiedsrichter

in den Eidgenossenkriegen und Theilnehmer an den Concilien auf eine Stufe der Macht zu stellen, die kaum andere süddeutsche Städte erreicht haben. (Jäger. 217—294.)

In Augsburg beginnt diese Epoche mit schweren Kämpfen gegen den hartnäckigen, listigen Bischof Hartmann. Wie andere geistliche Herrn in Schwaben und Elsaß, trachtet er nach Vergrößerung seiner Gewalt, und nimmt die Schutzvogtei für sich in Anspruch. Doch kann er sich letztlich nicht halten, und Augsburg erlangt volle Reichsfreiheit.

Das zünftige Regiment beginnt hier nach einzelnen früher mißglückten Versuchen im Jahr 1368. In Folge geheimer Berathung rotten sich die Gewerke gewaffnet zusammen, umstellen das Stadthaus und zwingen den versammelten Rath, ihre Herrschaft anzuerkennen. Die ehrbaren Herrn fügen sich klüglich und nehmen sogleich zwölf zünftige Bürger in ihre Versammlung auf, um eine neue Verfassung mit Ruhe besprechen zu können. Durch diese Mäßigung erhalten sie mehr als zu hoffen stand; im engeren Rath, ohne Erblichkeit zwar, noch fünfzehn Stellen gegen neunundzwanzig zünftige; für den weiteren werden je zwölf Mitglieder aus jeder der siebenzehn Zünfte gewählt, und zwei Bürgermeister, aus den Geschlechtern der Eine, der Andere aus den Gewerken, verwalten die gesammten Angelegenheiten der Stadt. (Paul v. Stetten. p. 113—117.)

Nördlingen seinerseits bewahrt die aristokratische Verfassung fast um ein Jahrhundert länger. Auch die unmittelbaren Hoheitsrechte auf das Stadtgericht, den Betrieb der Münze und Zölle bleiben dauernder aufrecht. Der Handel wird für die Bürger erst einträglich, nachdem sie die Juden, durch zwiefache Verfolgung 1290 und 1393, unterdrückt und vertrieben haben. Bei steigender Thätigkeit und Organisation der Zünfte nun geht es ohne die gewöhnlichen Reibungen auch hier nicht ab, und wenn gleich die Gewerbe nicht zu offener Gewaltthat hervorbrechen, verordnet doch Kaiser Friedrich bei seiner Anwesenheit in Nördlingen 1485 eine Umänderung der Verfassung. Der bisherige Rath wird durch zwölf Zunftmeister erweitert, und die

Dauer der Stellen auf zwei Jahre eingeschränkt. Doch weder über die Zahl der Mitglieder, noch über den Umstand, ob neben dem kleinen Rath ein großer schon früher bestanden habe, oder jetzt erst hinzugefügt sei, scheinen die Nachrichten übereinzustimmen. (Jäger. p. 243. Schöpperlin, kl. hist. Schriften, p. 371 und 417. Dölp, gründl. Bericht ꝛc. Nördl. 1738 p. 9 und Anhang Urk. No. IX.)

Den Handelsverkehr beleben in diesen freien schwäbischen Städten früh schon Jahrmärkte und Messen, spätere Zollfreiheiten erleichtern ihn, und durch die Verbindung mit Mailand, Venedig und Genua verbreitet er sich immer reichhaltiger. Außerdem gehn die Waaren über Cöln nach den Niederlanden, über Erfurt nach Bremen, Hamburg, Lübeck, östlich nach Böhmen, Mähren und Ungarn, und westlich über Basel nach Frankreich und Spanien. Augsburg und Ulm hauptsächlich thun sich in Verarbeitung von Metallen und Holz hervor; und mit Linnen und Seidenzeugen, feinen Gewürzen, Wein, Eisen und Salz wird der Verkehr immer beträchtlicher, und je höher die Unternehmungslust steigt, je häufiger bilden die Kaufleute naher und fernerer Städte Gesellschaften zu gemeinsamen Speculationen. (Hüllmann Städtewesen Bd. I. p. 378 — 400. Jäger. 686 — 718.)

Mit diesem Reichthum verlieren die Sitten ihre frühere Einfachheit. In Kleidern, Gelagen und Fastnachtsspielen herrscht ein übermäßiger Aufwand; Karten und Würfelspiel, Trinkstuben, lüderliche Frauenhäuser müssen immer von Neuem beschränkt oder verboten werden, und die Geistlichkeit thut es den Laien in jeder Art unzüchtiger Völlerei zuvor. (P. v. Stetten p. 142. Jäger 501—505.) Dafür aber tragen außer dem Handel die Kirchenversammlungen durch nahe Berührung mit fremden Völkern den Keim vielseitiger Bildung in sich. Die großen Erfindungen der Zeit werden trefflich genutzt; Augsburg macht den Vorgang im Kanonengießen und vervollkommnet, wie andere schwäbische Städte, die Buchdruckerkunst. Das vielfach zertheilte Grundeigenthum bleibt in Privathänden, der Fleiß in Viehzucht,

Getreide und Hopfenbau ist emsig und treu, die Liebe zur Heimath groß, die Volkseigenthümlichkeit ausgeprägt in abgeschlossenen Charaktern, doch voll Gemeinsinn, mehr von innerer Tiefe und Stille, als nach außen beredt, aber offen, geradezu, voll Humor, und von einer Phantasie, die mit reicher Gabe für Kraft und Lieblichkeit einfach das Wirkliche ergreift, und Phantastisches nur dann hineinmischt, wenn die Gestalten der äußern Umgebung nicht mehr dem erstrebten Ausdruck genügen, und ihn doch ganz in sich aufnehmen sollen.

So gesellt sich hier schon unter den Hohenstaufen zu dem Getöse der Waffen gleich ritterlich die deutsche Lyrik der Liebe und Frömmigkeit, wie die epische Verherrlichung der alten Sagen und Heldenzüge. Mit dem Emporkommen der Städte aber verknüpft die Kunst sich in Schwaben am liebsten mit dem Gewerk. Die Weber von Ulm, seit jeher in sich gekehrt, befleißigen sich in religiösen Gedichten des Meistergesangs; unter Steinmetzen, Schreinern, Metallgießern, Goldschmieden stehen Künstler auf, die Bauhütten versammeln die Besten ihrer Zeit, und in Augsburg, Nördlingen, Eslingen, vor allem in Ulm steigen Kirchen empor, die im fünfzehnten Jahrhundert und früher zum Theil zu den reichsten Zierden deutscher Architectur gehören.

Bei dieser allgemeinen Regsamkeit gewinnt nun auch die Malerei sowohl in Schwaben als in dem stammverwandten Elsaß seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts einen erneuten Umschwung; wie in Niederdeutschland durch flandrischen Einfluß, doch weder in so weiter Ausdehnung, noch in gleichem Grade. Die Meister in Colmar, Augsburg und Ulm nehmen zwar willig die Technik der Oelmalerei in sich auf, und entziehen sich auch in Charakteristik nicht ganz dem eyckischen Uebergewicht. Im Wesentlichen aber bilden sie einen veränderten Typus aus, der von dem niederländischen wie von dem cölnisch-westphälischen abweicht. Nur Friedrich Herlen von Nördlingen folgt directer dem Vorgang der eyckischen Schule. Dies kann befremden. Kein anderes Land scheint für die Verbindung des frühern deutschen Styls mit den eyckischen Vorzügen geeigneter als eben Schwa-

ben und Elsaß. Weder Colmar noch Ulm sind Bischofssitze. Selbst Augsburg, ehe hier die Malerei gedeiht, hat seine Reichsunmittelbarkeit durchgesetzt. Der gleiche Handelsreichthum belebt die Städte, und schlagen die Brügger und Genter sich mit ihren Grafen und Herrn oder mit Nachbarstädten umher, so bestehn die Oberdeutschen in ihrem Städtekriege und sonstigen Fehden die ähnlichen Drangsale. Dennoch giebt diese Verwandtschaft nur den genügenden Grund für unabhängige Produktionen. In Westphalen und Cöln schließen sich die besten Meister dieser Epoche den Niederländern enger an, weil die Aufgaben, um welche es in dem jetzigen Abschnitte zu thun ist, sich nicht ohne fremde Nachhülfe durch die bisherige Auffassungsweise erfüllen lassen. Die Oberdeutschen dagegen hätten schon früher eine der flandrischen verwandte Richtung entwickeln können, wenn ihre Gabe zur Malerei mächtiger und umfangreicher gewesen wäre. Jetzt aber sind sie in dieser Kunst so weit gediehn, daß sie von Außen nur noch eines Anstoßes bedürfen, um auch in Gestalten und Farben ihr volksthümliches Leben, religiöses und weltliches, selbstständig schildern zu können. Die Aehnlichkeit der äußern Verhältnisse bringt deshalb hier nur die eben so wichtigen Unterschiede des niederländischen und oberdeutschen Charakters zum Vorschein. Diese Abweichungen will ich gleich anfangs bemerklich machen.

Die flandrischen Städte bleiben nicht ganz von dem Einfluß ihrer romanischen Nachbarn frei. Kampf ist im Politischen ihr eigentliches Element, und die Vermittelung kommt mehr in Form nothwendiger Unterwerfung der einen oder der andern Seite, als durch jene Einigung zu Stande, zu welcher beide freier zusammengehn, weil die Harmonie ursprünglich in ihnen liegt. Zugleich ist, bei den Eyck's selber eine gewisse ritterliche Zierlichkeit und fürstliche Vornehmheit in vielen Gestalten kaum zu verkennen. Man merkt, daß Johann van Eyck Philipp dem Guten zur Seite stand. Der Hauptzug aber bleibt immer die religiöse Ruhe und kirchlich-katholische Heiligung. Von diesen

Werken aus giebt es keinen Uebergang zu protestantischer Sinnesweise.

Die schwäbischen Maler haben nun zwar den ähnlichen Gottesdienst vor Augen, und ihren Gestalten fehlt es nicht an der nöthigen Demuth und Ehrfurcht. Die sacramentale Kirchlichkeit aber, jener Ausdruck geheimnißvollen Zwanges gleichsam verschwinden aus ihren Bildern. Es ist, als wären die Charaktere im Guten wie im Schlimmen selbstgewisser und empfänden sich theils in aufsäßiger Bosheit froher, theils in Sittigkeit und Liebe mit Gott vertrauter. Sie lassen zwischen der katholischen Gegenwart und protestantischen Zukunft keine unübersteigliche Kluft wahrnehmen. — Schon die frühen Lehren der Waldenser und Arnold's von Brescia wirken nach Schwaben herüber und erwecken nach Heinrich's von Corvei Worten, (Fast. Corbeiensis Henr. Monachi; ap. Starenberg Monum. hist. I., 72. 77.) nicht nur einen Eifer gegen die päbstliche Macht, sondern auch Verachtung der Kirchengebräuche, der heiligen Bilder und Reliquien. Dieser Emancipation sind die Hohenstaufen nicht durchgängig abgeneigt, und während der Epoche ihrer Reichsunmittelbarkeit beweisen die Stadtbürger noch mehr einen religiös freien Sinn, (Jäger. 224 — 225), den auch der Ausgang der Constanzer Kirchenversammlung nicht schwächen kann. Wenn deshalb der Zweck einer Reformation in Glauben und Sitten ebensowenig zu Basel durchgesetzt wird, so suchen die oberdeutschen Städte in ihrem Kreise von unten her zu thun, was von oben her nicht hatte gelingen wollen.

Mit dieser Richtung verbindet sich schon früh der Drang nach politischer Freiheit. (Jäger. p. 196.) Doch weder als unreifes Gelüst noch als zügelloses Begehren. Ein gediegener Sinn für ruhige Organisation läßt es nur selten zu dauernden Streitigkeiten kommen. Die Geschlechter büßen weder ihr Ansehn ein, noch ihre politische Macht. Mit der Freiheit ist die Liebe für das Stätige verknüpft, und jedesmal, nachdem die Zünfte ihre zeitgemäße Stellung erlangt, beruht wie vorher das Verhältniß der Obrigkeit und Bürger in echtem Gemeinsinn auf

Ehrfurcht vor dem Gesetz, Selbstregierung in allem Zulässigen und wechselseitigem Zutrauen. — Von weltlicher wie von religiöser Gesinnung aus fällt hiedurch der eyckische Grundzug fort. Statt seiner macht sich der Ausdruck erneuter Milde und Freundlichkeit geltend, in welchem die schwäbischen Meister auch jetzt noch den frühern Niederdeutschen zur Seite stehn.

Doch auch von diesen unterscheiden sie sich selbst in der angegebenen Richtung. In Cöln, Münster und sonstigen Bischofssitzen giebt der beschränktere Kampf gegen den geistlichen Oberherrn, trotz allem Ausdruck von Straffheit, doch häufig nur den allgemeinen Anschein fröhlichen Uebermuths und munterer Keckheit. In Schwaben betrifft die erweiterte Opposition die römische Kirchengewalt im Großen und Ganzen. Gerade von dem hohenstaufischen Stammlande aus entwickelt sich der hartnäckige Streit zwischen Pabst und Kaiser. Ergreift hier nun die Malerei bestimmter portraitirende Formen, so verleiht sie ihnen in Anmuth und Lieblichkeit doch ein in sich tieferes Gemüth und in würdigen Charakteren wie in gemeinen und rohen den durchgebildeten Ausdruck von fester Kraft.

Bei den Niederdeutschen fällt überhaupt die frühere in sich harmonische Sicherheit der Charaktere und die von der eyckischen Schule entlehnte reichere Portraitwahrheit mehr auseinander. Die Meister des Elsaß und Schwabens vereinigen Beides schneller und selbstständiger. Denn was ihrer Malerei von Hause aus in der vorigen Epoche die Verwandtschaft mit Cöln und Westphalen gab, jener Ausdruck freier Offenheit in Anmuth und Würde, entspringt bei ihnen nicht etwa nur aus der ähnlichen Opposition gegen die Geistlichkeit, sondern umgekehrt eben so sehr aus dem ungetrübteren Einklang jeder Stadt in sich selbst, der den Cölnern lange Zeit abgeht; und was die Niederdeutschen sich erst durch flandrischen Einfluß erwerben können, die reichere Particularität der Charaktere und Formen, das fließt den Oberdeutschen aus derselben Quelle heimischer Ausbildung zu, so daß zwischen dem einen und andern Element kein trennender Unterschied übrig bleibt.

Nach allen diesen Seiten zeigt die oberdeutsche Kunst zugleich die nähere Vereinigung mit dem städtischen Handwerk. Vornehmlich mit der Goldschmiedekunst und dem Bücherdruck, wodurch sich neben der Oelmalerei das Formenschneiden in Holz und Graviren in Kupfer entwickeln. Colorirte Figuren der Heiligen in Holzschnitt, auf Blättern in Form von Briefen und gedruckte Spielkarten sind in den oberdeutschen Städten schon am Ende des vierzehnten Jahrhunderts ein nicht unbedeutender Handelsartikel. (Jäger. p. 585.)

Auf das eigentliche Malen jedoch wirkt diese Abzweigung hier noch bedeutend weniger ein als in der späteren Dürerischen Schule. Denn sie schreibt sich überhaupt nicht aus dem Mangel an Sinn für Farbe her, sondern aus reger Auffassung der charakteristischen Form, für welche der malerischen Hand nur die praktische Geschicklichkeit noch theilweise abgeht, so daß sie ihrem ursprünglichen Handwerk zufolge lieber nach Holz, Silber und Kupfer greift.

Vier und dreißigste Vorlesung.

Für die nähere Schildrung einzelner Werke bin ich in nicht geringer Verlegenheit. Aus eigener Anschauung kenne ich nur die kleinere Anzahl, und muß selbst für diese halb schon erloschne Erinnerungen auffrischen. Die Notizen aber, die sich in früheren und spätern Schriften finden, liefern für sichere Ergebnisse nur unzureichende Vorarbeiten. Dennoch bleibt mir nichts anderes übrig, als mich den neusten Vorgängern anzuschließen, ohne bestimmen zu können, ob sich nicht nach eigner Besichtigung Vieles ganz anders erweisen werde, als ich es jetzt zu geben vermag.

Als Gliedrung lassen sich drei Hauptgruppen feststellen. In der ersten ist Martin Schongawer der Mittelpunkt; in der zweiten macht sich die directe Nachbildung der eyckischen Schule geltend; die dritte hat den älteren Holbein an ihrer Spitze.

A. Das Local für den ersten Kreis bilden hauptsächlich zwei Städte, Colmar und Ulm. Hier drängt sich das Tüchtigste und Beste in rascher Folge zusammen, theils auf Anstoß der eyckischen Schule, theils durch Verkehr mit Italien. Dem Inhalte nach sind die Gemälde von großer Mannichfaltigkeit, doch läßt sich derselbe durchgreifende Unterschied nicht verkennen, der

schon in Westphalen hervortritt. Auf der einen Seite stehen anmuthigere Scenen aus der Geschichte Christi, in welchen die stille Frömmigkeit ihr heiliges Vorbild sucht, die Verehrung der Jungfrau, die Geburt, die Anbetung der Hirten und ähnliche Situationen, auf der anderen die Empörung wider den Herrn, und beides endlich wiederholt und vereinigt sich in Stoffen aus der Legendengeschichte. Deshalb ist denn auch die Composition bald einfach, bald reich an Gestalten, und der Ausdruck geht von der Schildrung treuer Gemüthsart bis zu den letzten Extremen des Bösen fort, oder hebt jene Charakterstärke hervor, die ihre Kraft aus dem Gefühl religiösen und weltlichen Einklangs schöpft. Die Formen sind naturwahr, so weit die eigene Anschauung reicht, lieblich, wo es der Gegenstand zuläßt, und wenn er es fordert, energisch und fest, im Häßlichen leicht übertrieben, zuweilen phantastisch; in Stellungen hier von schönster Ruhe, dort vielfach bewegt und durch wilde Affecte belebt, oder Beides wird für eindringliche Contraste verbunden. Die kräftige Färbung aber bleibt zu großem Theil, wenn auch nicht durchgängig, hell und licht. Die technische Ausführung deutet auf gründliche Genauigkeit.

Daß der Umschwung auch hier aus dem Bedürfniß entsprungen sei, zu reicherer Individualisirung fortzuschreiten, ergiebt sich bereits aus zweien Tafeln, früher in der Kirche zu Allmendingen, jetzt in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart. Sie mögen der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts angehören, und stellen auf Goldgrund unter gothischen Baldachinen, die eine S. Markus, Lucas und Paulus mit ihren Attributen, die andre die heilige Margaretha und Dorothea, sowie den Evangelisten Johannes dar. Die männlichen fest modellirten Köpfe sind voll Charakter und Leben, die weiblichen minder gelungen, die Thiere zum Theil sogar arg verzeichnet; auch die Gewänder steif, doch mit Gefühl für Wahrheit. Das Colorit ist hell, die Malweise auf die Ferne berechnet. (C. Grüneisen. Kunstbl. 1840. No. 98. p. 413.)

Die näheren Spuren einer der flandrischen verwandten Richtung (Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 754.) sollen die Tafeln des Altarschreines zu Tiefenbronn von Lucas Moser von Wil anzeigen, deren ich bereits (p. 38) erwähnt habe. Die frühe Jahreszahl 1431 läßt jedoch einen eyckischen Einfluß problematisch.

1. Ueberhaupt thut sich ein epochemachender Fortschritt erst in den Werken Martin Schongawer's kund.

Die älteren Nachrichten über die Lebensumstände dieses Meisters sind leider unsicher und widersprechend. Für die Ausmittlung seines Geburtsortes verlangt schon der umsichtige Bartsch (Le peintre graveur, VI. p. 103—113) man solle nicht vergessen, daß Martin's Familienname Schongäwer, nicht aber „Schön" gewesen sei. Van Mander nennt ihn zwar Hipse und Hupse Marten (Fol. 127. b. u. 131. a.) und Beatus Rhenanus (Instit. Rer. Germ. l. III. p. 528. Ulmae 1693) Martinus Bellus; die Inschrift aber auf der Kehrseite des bekannten Portraits aus der früheren Praun'schen Sammlung (v. Murr, Descr. du Cab. de M. P. Praun. p. 20.) besagt, er habe den Beinamen Hipsch, „wegen seiner Kunst" erhalten. Hiemit fallen die Schlüsse fort, die von Murr aus dem Alter der Familie Schön zu Nürnberg zieht, und deshalb Martin's Geburtsort nach Franken verlegt. (Beschr. Nürnb. p. 483. Journal, Bd. II. p. 230.) Freilich läßt ihn Sandrart zu Eulenbach geboren sein, (Deutsche Academie. Nürnb. 1675. II. Theils 3tes Buch c. 2. Fol. 220.) wahrscheinlich jedoch verwechselt er ihn mit einem anderen Martin Schön, von dem man in der Burg zu Nürnberg Gemälde soll gefunden haben. Ebenso wenig kann die Reihenfolge der Meister, die Grüneisen (Ulm's Kunstl. im Mittelalt. (p. 34 u. 35) anführt, auf Vorfahren unseres Martin deuten. Unter vielen Schön's kommt in den Ulmischen Steuerregistern ein Martin Schongawer erst um 1461 vor, und Ludwig, vielleicht sein Bruder, bis 1491. (Grüneisen l. c. p. 35.) Doch würde sich hieraus nur ein zeitweiser Aufenthalt Martin's in Ulm ergeben. In Augsburg dagegen stand das

Patriciergeschlecht der Schongawer früh in Ansehn und Ehre, (Paul v. Stetten Augspurg. Handwerksgesch. p. 376. Gesch. d. R. St. Augsp. I. p. 116) ja schon um 1268 war ein Heinrich Schongawer Stadtpfleger. (p. 75.) Aus dieser Stadt, scheint es, stammt Martin's Familie her, und erst sein Vater zog nach Colmar herüber; ob vor oder nach der Geburt des Sohns will ich nicht entscheiden. Das bestimmte Jahr dieser Geburt ist noch sehr zweifelhaft.

Als Anhaltspunkt hat man vornehmlich die Inschrift des eben erwähnten Portraits genommen. Dieser zufolge soll es 1483 (das Kunstbl. giebt 1488 an) von Hans Largkmair gemalt sein. Da nun Martin auf diesem Bilde als ein Mann von höchstens 38 Jahren erscheint, läßt Bartsch ihn 1445 geboren sein; in Uebereinstimmung mit v. Heinecken, der in seinen neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen erzählt, er besitze eine Zeichnung, auf welcher Dürer mit eigener Hand die Worte geschrieben: „Dieß hat der hübsch Martin geriſſen im 1470 jar, da er ein junger Gesell was.“

Beiden Angaben jedoch ist ein vollständiges Zutrauen um so weniger zu schenken, als sich jetzt mit Gewißheit herausgestellt hat, daß Martin weder 1486 noch 1499, sondern 1488 am Tage von Mariä Reinigung zu Colmar gestorben sei. (Kunstbl. Febr. 1841. No. 15. p. 59.) Die Lebensdauer von 43 Jahren hätte für seine reichhaltige künstlerische Thätigkeit kaum zureichen können. Doch ist es darum noch nicht erforderlich, das Jahr seiner Geburt, wie von Quandt und vor ihm schon Andre es thun, (Kunstbl. 1840. No. 79. p. 331.) bis auf 1421 herunter zu rücken; namentlich nicht, um Martin zu einem Schüler Johann's van Eyck zu machen. Der eyckischen Praxis konnte er sich eben so gut ohne Aufenthalt in Brügge und persönliche Lehre Johann's zuwenden. — Dürer, als er 1492 in Colmar war, fand dort bei dem Goldschmied Georg Schongawer gastliche Aufnahme. (Pirkheimer Op. pol. p. 352. Kunstbl. 1840. No. 79.)

Wie lange Martin selber das Handwerk seiner Familie getrieben, ist eben so ungewiß als der Zeitpunkt, in welchem er die Malerei erlernt; besonders die Praxis in Oel, die sich auch in Westphalen und Cöln erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zu verbreiten anfängt. Nur so viel scheint sicher, daß er seine volle Liebe und Muße früh schon der Kupferstecherkunst widmete. Die Anzahl seiner hinterlassenen Gemälde ist deshalb im Ganzen auch, namentlich in Deutschland, gering. Nach Wimpheling's Zeugniß (Rer. germ. epitome. Hanoviae 1594. c. 67. p. 200.) waren sie so vortrefflich, daß sie nach Spanien, Frankreich, England und andere Länder weggeführt wurden; eine Aussage, die wohl der rhetorischen Wirkung wegen mehr pomphaft als genau gefaßt sein mag.

Ihr allgemeiner Charakter gleicht dem seiner Kupferstiche.

In diesen erscheint er als ein Meister ersten Ranges; in ursprünglicher Erfindung und einfacher Größe ausgezeichneter selbst als Dürer. Fast alles bei ihm ist eigene Schöpfung. Er beruht zwar auf nationalen Vorgängern; was sie ihm bieten können wandelt er aber aus selbstständiger Anschauung wesentlich um, und wenn er dieß auch nur nach flandrischem Einfluß vermag, so erinnern doch nur vereinzelte Motive und Formen näher an die Bekanntschaft mit Werken der eyckischen Schule. Im Uebrigen thut sich in ihm gerade am gründlichsten der Unterschied oberdeutscher und flandrischer Auffassung dar. — Der Grundklang seiner nationalen Conception ist das unzerstörliche Gefühl jener geistigen Harmonie, deren ich schon oben erwähnt habe. Sie schließt die Gegensätze von Menschen und Gott, Weltlichkeit und Kirche, Individuum und echtem Lebensgehalt nicht zu der zwangvolleren Aussöhnung an einander, die relativ nur durch Unterwerfung der einen Seite zu Stande kommt, sondern geht von dem freien Einklange aus, in welchem beide ursprünglich als Gegenüber und Zwischenspalt keine Geltung bewahren. Gott selbst erscheint dadurch nicht mehr hingestellt als bloßes Object der Verehrung; er wird menschlich näher, und

die Strenge katholischer Andacht mildert sich zu einem bescheidenen Genügen oder erhält den Ausdruck ernster Gewißheit und männlichen Nachdenkens. Das Wunder der Versöhnung ist nicht entweiht, was bei den Eyck's jedoch ein unerschlossenes Mysterium bleibt, ergiebt sich als ein enthülltes Geheimniß. Die Befriedigung des ganzen Gemüths und Charakters wird zum Hauptzuge.

Solch eine Anschauung scheut am wenigsten die Darstellung härterer Extreme. Die Vorliebe für Stoffe aus der Passionsgeschichte theilt Martin Schön nicht nur mit seinen Nebenbuhlern am Rhein und in Westphalen, sondern er kehrt das Element der Widersacherschaft mit eigenthümlicher Lust hervor.

Im Ganzen breitet sich seine Charakteristik nach drei Seiten aus.

In Rücksicht auf zarte Lieblichkeit in der Form weiblicher Köpfe und dem Ausdruck innrer Befriedigung *erstens* geht vornehmlich Er wieder auf dem von den Eyck's unterbrochenen Wege Meister Wilhelm's und Stephan's mit neuer Kraft vorwärts. Ohne jedoch von diesen Meistern zu entlehnen. Directe Anklänge an die cölnische Schule bleiben vereinzelt und selten. Seine Physiognomien sind individueller und doch von reinerer Schönheit der Formen. Den runden cölnischen Gesichtern zieht er ein längliches Oval vor, und gliedert dasselbe in drei fast gleiche Theile, indem er die Stirn, wenn auch nicht immer, um etwas verkürzt, dafür aber den unteren Gesichtstheil verlängert, und nun den stillen Augen und holden Lippen, überhaupt den gesammten Zügen den tieferen Ausdruck eines fest in sich zusammengeschlossenen Gemüth's verleiht; bürgerlich, doch von feinem Adel der Seele und durch ein naturwahres Ideal vergeistigt, das ihm vor dem innern Auge steht. Man hat ihn nach Sandrart den deutschen Perugino genannt und von ihm behauptet, er sei mit Pietro in künstlerischem Verkehr gewesen. Die Art seiner Schönheit kommt in der That unter den deutschen und niederländischen Meistern den Italienern am nächsten. — Seine Christkinder sind gleichfalls milder im Ausdruck, ernst,

doch von lieblicher Freundlichkeit und in Gestalt reiner und schöner als die bisherigen. Auch Jünglingsköpfe gelingen ihm trefflich, so daß er nun Christus gleichfalls mit jugendlich weicheren Zügen darstellt.

In Männern und Greisen zweitens hält er die glücklichste Mitte zwischen der cölnischen und flandrischen Schule. Sie haben die Körperkraft und Charakterstärke der Eyck's, aber eine freiere Würde und sichere Fassung, die sich zwar nicht zu der cölnischen munteren Offenheit erheitert, doch in ihrem gehaltneren Ernst beweist, über die Dinge dieser und jener Welt seien sie sehr wohl mit sich selber im Reinen. In Portraittreue stehen sie den flandrischen nach; sie verfolgen die einzelnen Züge minder genau.

Wie Hieronymus Bosch sich den Mißbildungen des Thierreichs mit Behagen hingiebt, lebt Martin Schön sich drittens mit geistvollem Auge auch in die Naturausschweifungen menschlicher Structur und Physiognomien ein. Sie sollen die geifernde Wuth wider Gott, die schadenfrohe Befriedigung in seiner Marter und Schmach darstellen. Selbst Dürer kaum versteht es, wie er, diese Nachtseite in wirklichen Individuen zu veranschaulichen. Wir fühlen und sehn, was in ihnen vorgeht, wir glauben ihnen, daß sie's empfinden, und eben aus dieser Mißgeburt ihrer Seele soll für uns die schnöde Verkrüppelung ihres Leibes hervorgehn. Doch nicht, um an ihnen nur den sichtlich ausgeprägten Fluch religiöser Verwerfung zu erkennen. Der ungeheure Widerspruch menschlicher Frechheit erscheint ihm so in sich selber haltungslos, daß er sich mit keinem Bannstrahl dagegen waffnet. Unerschüttert in seinem eigenen Glauben an die Versöhnung will er nun auch dem Beschauer jene sichere Harmonie nicht trüben, für welche das Nichtige von Hause aus überwunden ist. Er treibt keinen losen Spaß mit dem Bösen, statt aber mit Zorn darauf loszugehn, versucht er es lieber, uns im Beginn großartiger Comik ein Narrenfest satanischen Aufruhr's vor Augen zu bringen. Wie denn auch sein guter Humor in Darstellung alltäglicher Scenen zu Tage kommt. —

Man hat ihn namentlich nach dieser Seite hin phantastisch genannt. (Kugler Gesch. d. Mal. II. p. 78.) Mir scheint dieß kein richtig gewählter Ausdruck. In seinen heraufgeputzten Henkern, seinen muthwillig fletschenden Knaben und geißelnden Knechten beweist Martin Schön gerade am vollsten ein naturtreues Studium. Er steigert nur häufig die beobachteten Züge mit nachhelfender Energie. Die verstärkte Mißbildung der rüsselartigen Mäuler, der bocksartigen Köpfe und knöchernen Körper soll deutlicher noch die innere und äußere Verkehrtheit darthun. Wie ihn selber jedoch der Sieg des Wahren innerlich froh macht, scheint auch einigen seiner Figueen fast die eigene Häßlichkeit lächerlich und die eigene Bosheit kein letzter Ernst. Giftigen Haß zeigen nur wenige, und fast Einer nur schaut jedesmal drein, als wär er der Böse selber.

So übertrifft er die Meister von Westphalen und Cöln in der schönen Form und dem lieblichen Ausdruck weiblicher Frömmigkeit, und ist in durchgängig männlicher Energie zuerst wieder den Eyck's an die Seite zu stellen. Beides zu dem Erweise, daß echte Kraft sich am wirkungsreichsten die Milde zugesellt, und selbst in Darstellung des Verworfnen und Bösen noch die Frohheit der Kunst bewahren kann.

In seiner Composition vereinigt er gleichfalls zwei Seiten, die weder die cölnische noch die westphälische Schule zu rechtem Einklang bringen, wenn sie die flandrischen Vorbilder überschreiten; das Zusammendrängen in Haufen und die Vereinzelung, das Einordnen in symmetrische Grundlinien und die regellose Lebendigkeit. Erst Martin Schön bricht für Albrecht Dürer die Bahn. Man sieht, daß er eben so sehr ein bewegtes Leben, mit raufendem Pöbel und ehrsamen Bürgern vor Augen gehabt hat, als auch Faschingsfeste und sonstige Aufzüge. Figuren, die jede für sich dastehn und gelten sollen, stellt er höchst einfach mit lebendigen Motiven, in denen ihm vorzugsweise der Ausdruck harmonischer Würde gelingt. Für kleine Gruppen ist er in Bewegung und Ruhe von noch größerer Mannichfaltigkeit. Schon hier, obschon man oftmals den Goldschmied herausmerkt, geht

seine Erfindung weiter, als er sie würde in Gold oder Silber haben ausführen können, so daß man inne wird, nur der Reichthum seines Geistes treibe ihn an, den Grabstichel zur Hand zu nehmen. In Scenen der Passionsgeschichte kommt ihm in neuen Geberden, Bewegtheit, Klarheit des Vorgangs und Abrundung nur Dürer gleich. Auch diesen aber überwindet Martin in seinen größten Compositionen, durch ruhige Hoheit, einfache Massen, Concentration auf den Hauptpunkt, Milde des Eindrucks und schlichte Totalität. Alles ist in lebendige Gegenwart hinausgeführt, und von einem speciellen Moment durchgreifend mit einer Gründlichkeit zusammengehalten, für deren besonnenen Verstand und beseelenden Genius in diesem Kreise kein zweiter zu nennen bleibt. Nur in landschaftlichen Gründen und Architecturumgebung steht er weit hinter den Eyck's und Dürer zurück. Er beschränkt sich hierin auf das Allernothwendigste. Als Ersatz ist er Meister in der Gewandung. So großartig als Hubert und Johann, doch im Faltenwurf weniger symmetrisch, in den Linien oft geschwungener, in langen Mänteln wallender und in Motiven reicher, ob zwar einfach und deutlich. Zwischen der cölnischen Weiche und eyckischen Strenge hält er auch nach dieser Seite die schöne Mitte. Eine durchgebildete Kenntniß aber der menschlichen Gestalt, in der Hemling so hoch steht, läßt sich bei Martin Schön noch vermissen. Bei nackten Gestalten, die er gern zu vermeiden scheint, sind die Formen trocken und zeigen nicht durchweg ein volles Verständniß. Auch die Hände sind häufig knöchern, im Gelenk zu mager, und die Füße über das schöne Naturmaaß groß.

Wie später Dürer, war Martin Schongawer mehr wohl Kupferstecher und Zeichner als Maler. Dennoch gehört er auch in dieser Kunst zu den berühmtesten Meistern.

Wimpheling sagt von Martin's Bildern, daß nach dem Urtheil guter Künstler nichts Feineres und Liebenswertheres von irgend wem habe gemalt werden können. (Si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoquam depingi reddique poterit. Rer. Germ.

epitome. p. 200.) Doch beschränkt sich die Zahl der als echt angenommenen auf drei oder vier, sämmtlich auf Goldgrund, einige in Colmar selbst ausgeführt und für die Kirchen des Heiligen Martin und Franciskus bestimmt, wo sie schon bei Martin's Lebzeiten aus der Nähe und Ferne Künstler zu Studium und Nachbildung herbeizogen. (Wimpheling l. c.) Dem Inhalte nach stellen sie die einfachsten Gegenstände dar. Die Verkündigung und Anbetung, die Jungfrau von Engeln gekrönt, oder voll Trauer über den Leichnam des Sohns, — Situationen, deren Stille und Beschlossenheit statt zu vielfachen Bezügen und bewegten Gruppen nur zu dem milden Ausdruck eines frommen Gemüths in reinen, edlen Formen veranlaßt.

Die Köpfe sind in Schönheit und Seelenfülle ausgezeichnet, die übrigen Körpertheile weniger geschickt behandelt, wenn auch die gleiche Liebe durch alles hindurchgeht. Meisterhaft stimmt das Colorit zu der Anmuth des Ausdrucks. So weit es sich erhalten hat, ist es durchweg kräftig, doch in cölnischer Weise heiter und licht; namentlich in der Carnation warm und reizend, bei hellem Grundton und geringen Schatten von zarter Modellirung und feinen verschmolzenen Uebergängen. Der dünne Auftrag läßt bei sorgsamer Vertreibung keinen Pinselstrich mehr erkennen. Die Ausführung geht genau bis ins Einzelne.

Das hervorstechendste dieser Gemälde ist die sogenannte Madonna im Rosenhag hinter dem Hochaltare der Stiftskirche St. Martin. Maria sitzt überlebensgroß auf einer Rasenbank, in Zügen und Ausdruck bescheiden in stillem Glück, doch nicht ohne Hoheit, wenn auch weniger anmuthreich als andere Madonnen. Um sie her aufs Traulichste blüht eine Rosenhecke, in der bunt befiederte Vögel spielen; zwei schwebende zarte Engel halten die Krone über ihrem Haupte. Die ganze Conception ist groß und freundlich.

Von Heinecken klagt, die vielen Altarlichter hätten dies Bild so verdorben, daß die Manier sich kaum mehr erkennen lasse. Grüneisen (Nicolaus Manuel p. 63) beschreibt Maria's Haar als blond und giebt ihr einen hochrothen Mantel über

dem blaßrothen Gewande; von Quandt dagegen meint, das Unterkleid sei blau gewesen und nur durch ungeschickte Hände mit fahlem Roth überstrichen; eine Behauptung, die durch sich selbst widerlegt ist. Selbst der verkehrteste Restaurator wird Blau nicht roth übermalen. In ähnlicher Weise seien auch Augen und Mund des Kindes und der Mutter verunstaltet, so daß nur die Engel, das Rosengehege und die Vögel noch die ursprüngliche Herrlichkeit bezeugten. (Kunstbl. 1840. No. 77.)

Von tieferer Schönheit noch scheint ein zweites Gemälde, das jetzt in der Bibliothek zu Colmar bewahrt wird: eine Pietas auf Goldgrund, die Figuren ungefähr in einem Drittheil Lebensgröße. „Um dies Bild zu beschreiben, müßte man Ein Wort für Heiligkeit, Liebe, Trauer und Seligkeit finden, wie Martin dies Alles in einem Ausdruck verschmolz; denn in dem Angesicht Maria's wird Heiligkeit zur Liebe, Liebe zur Trauer und Trauer zur Seligkeit, und Alles Eines. Der Heiland verschlummert die Leiden in ihrem Schooß, und eine selige Rührung erfüllt das Gemüth des Beschauers, neben welcher kein anderes Gefühl Raum findet. Dabei sind die Thränen wie die Wassertropfen eines niederländischen Blumenmalers." Nur das Colorit des Leichnams hat bei nicht genugsam verstandenen Formen etwas Bleifarbenes, während der warme Fleischton im Gesicht der Maria von zartem, gelblichem Roth ist, fast ohne Schatten und doch von trefflicher Modellirung. (Von Quandt, Kunstbl. 1840. No. 77. p. 323.)

Außer diesen Hauptwerken erwähnt Grüneisen (l. c. p. 63.) noch in der Bibliothek einer Verkündigung und Anbetung auf den Flügeln eines Altars, zur Zeit der Revolution aus Isenheim nach Colmar gerettet. Herr von Quandt jedoch meint, beide Tafeln erinnerten nur entfernt an Martin Schön, und ständen in geistiger Hinsicht weit unter seiner künstlerischen Bildungsstufe. Er läßt nur eine zweite knieende Madonna neben dem Fenster im Kreuzgange der Bibliothek als echt gelten. Derselbe Fall wiederholt sich in Betreff der in der Münchner Pinakothek und der Belvederegallerie zu Wien mit Martin's Namen belegten

Werken, die neuerdings ein anderer Kunsthistoriker wieder den unbezweifelten zuzählt. (Geffert; Kunstbl. 1841. No. 7—10.) Wessen Urtheil das richtigere sei, kann ich nicht entscheiden. Der Dresdner Kenner entnimmt seinen Hauptgrund aus dem Umstande, daß diese Gemälde sämmtlich den Schongawer'schen Kupferstichen nicht gleich kämen. — Ich will nur drei der vorzüglichsten in der Pinakothek zu München erwähnen.

Auf der einen Tafel (Cab. II. No. 34) sitzt eine ältere Frau in einem Buche lesend. Ein Knabe zur Seite horcht ihren Worten. Wie es scheint, hat sie die Legende vom H. Servatius erzählt. Denn links im Vordergrunde sitzt der Heilige selbst, ruhig und streng, und der Knabe, als vergliche er was er sieht und vernimmt, deutet mit der Hand auf das Buch, während sein Blick in frohem Staunen auf dem silberhaarigen Greise ruht, von dessen Anwesenheit die Mutter nichts zu wissen scheint.

Wären Schilderungen, ohne eigene Anschauung genügend, so ließe sich dies Bild wohl dem Martin Schön zutheilen. Die gerühmte Unbefangenheit des Kindes, die Ruhe und Anmuth der Frau, die ernste Würde des Heiligen, bei einfacher Gewandung, warmer Carnation und gediegener Behandlung sind sprechende Kennzeichen; außerdem soll in der ganzen Scene eine „tiefe beschauliche Stille, eine enge beschlossene Häuslichkeit" herrschen, obschon von eigentlichem Local kaum die Rede sein kann. Den Vordergrund schließen ein Paar Säulen ab, den Hintergrund grüne Vorhänge, und der Fensterraum ist noch durch Goldgrund ausgefüllt. (Geffert. l. c. No. 8. p. 30—31.)

Das andere Bild, (Cab. VIII. No. 163) eine Madonna, theilt der Beschreibung nach die ähnlichen Vorzüge. Adel und Ebenmaaß der Züge soll sich mit anmuthiger Hingebung zum holdesten Ausdruck verschmelzen. (l. c. No. 9.)

Ein drittes, (Saal II. No. 88) die Trauer über den Leichnam Christi, scheint dasselbe Exemplar zu sein, von welchem Grüneisen (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 35—36) behauptet, es befinde sich jetzt in dem Ulmer Münster, und gleiche in Composition und Ausdruck einer Grablegung in der Bibliothek zu

Colmar. Doch stimmen beide Berichterstatter in dem Lobe überein, das sie theils dem ruhigen edlen Zusammenhalt des Ganzen, theils der großartigen Anordnung und individualisirenden Charakteristik, der Tiefe und Gradation der Affecte spenden. Die eigenthümliche Milde weiblicher Physiognomieen fehlt diesem Werke, das überhaupt einer andern verwandten Schule angehören mag. Waagen, der es ohnlängst gesehen, hält es für ein Werk des Bartholomäus Zeitblom.

So scheint Martin Schön in Gemälden vornehmlich nur eine Seite seiner Auffassung ausgebildet zu haben. Von der Verspottung, Dornenkrönung und Geißelung giebt es kein Oelbild, das ihm könnte mit Sicherheit zugetheilt werden. Denn Sandrart versteht unter der „überaus traurigen Ausführung Christi", die er als hinterlassenes Werk Martin's angiebt, gewiß nur den bekannten Kupferstich, insofern er dies Blatt unmittelbar neben der „Anfechtung des H. Antonius" aufzählt, ja die ganze Stelle fast dem van Mander (Fol. 131. a) scheint nachgeschrieben zu haben, der, wie er selbst gesteht, von Martin's Gemälden nichts zu sagen weiß. (Fol. 127. b.) Heinecken spricht zwar, nach Hrn. von Quandt's Bericht, von einer Kreuzigung nebst den Schächern im Münster zu Sanct Martin, „vollkommen in Schongawer's dem Perugino verwandten Manier"; ob hier aber nur der ruhige Schmerz des Heilands und der Seinen dargestellt sei, oder auch die Umgebung von höhnendem Volk und würfelnden Knechten, bleibt ungewiß. Das Werk selbst ist nicht mehr in Colmar vorhanden.

Man könnte in der That aus dem Standpunkte, den Martin einnimmt, sehr wohl erklären, daß er die verwickelten Compositionen, die gewagteren Stellungen und Geberden nur in dem Material ausführen mochte, in welchem er sich vielseitiger und freier zu bewegen verstand, weil es seinem ursprünglichen Kunsthandwerk näher lag. Vielleicht ist diese Hypothese auch durch äußere Beweismittel zu begründen, die ich für jetzt nicht zu liefern vermag. Ganz ohne Wichtigkeit ist sie nicht. Bewährt sie

sich, so würde für die nächsten bis jetzt noch unbekannten Schüler mindestens nach einer Seite ein Fortschritt gefunden sein.

2. Daß auch sie in Schönheit der Formen, einfacher Größe, Tiefe und Harmonie nachstehen, zeigt sich genugsam in allen Werken. Sie gewinnen nur, zum Theil noch aus Martin's Gemälden und Kupferstichen, einen größeren Kreis von darstellbaren Situationen. Ich will einige Hauptbilder anführen, die den vorhandenen Beschreibungen nach hierher zu gehören scheinen.

In Colmar erstens eine Folge von Scenen aus der Passionsgeschichte, in Anordnung, Physiognomieen und Ausdruck den bekannten Blättern Martin's ähnlich, doch in größerem Maßstabe, und in Rücksicht auf Composition häufig nicht eben mit Glück durch Anfügungen erweitert oder sonst auch verändert. Ursprünglich waren diese Tafeln Eigenthum des Dominicaner-Klosters, von wo sie zur Zeit der Revolution in die Bibliothek gebracht worden sind. Sie zeigen Rückschritte in Zeichnung und technischer Behandlung. Die edleren Köpfe sind weniger seelenvoll, die Bewegungen bei milderen Affecten übertrieben, der Pinselführung fehlt die Sicherheit des Meisters, die Schatten bleiben härter, die zarteren Gesichtszüge schwerfälliger. (v. Quandt. Kunstbl. 1840. No. 77. p. 323.) Ein oder zwei Tafeln jedoch, wie Kenner versichern, sollen von solcher Trefflichkeit sein, daß sie dem Schongauer selbst kaum dürften abgesprochen werden.

Den ähnlichen, wenn auch nicht gleichen Werth scheint der Christus vor dem Volk von Jerusalem zu haben, dessen Passavant (Kunstr. d. Engl. u. Belg. p. 97 u. 98) als des interessantesten Werkes der oberdeutschen Schule in der ehemaligen Sammlung des Herrn Aders erwähnt. Ich entsinne mich nicht, es dort schon im Jahre 1825 gesehen zu haben. Auch Waagen beschreibt es nicht. Passavant rühmt den Reichthum der trefflichen Composition, die hohe Schönheit und Milde im Angesicht Christi, so wie den sprechenden Ausdruck der übrigen nur zum Theil carricaturartigen Köpfe. Die nackte Gestalt des Heilandes aber sei mager und besonders auffallend durch große Füße; die

Färbung im ganzen Bilde wahr, wenn auch sehr licht, der Auftrag dünn, doch von geistvoller Pinselführung.

Andere Werke derselben Schule schließen sich näher den eigenen Gemälden Martin's an. Als Beispiele will ich nur in der Münchener Pinakothek den heiligen Servatius (Saal I. No. 13), den Ysathor und die Susanna nennen, (Saal I. No. 11) und in der Moritzkapelle die Familienscenen aus dem Leben der heiligen Familie. Der Mangel an frischer Erfindung jedoch stellt auch sie noch gegen Martin's Malereien zurück, sowohl im Beiwerk als in Hauptsachen. Die Anordnung ist ärmlicher, die Charakteristik nicht individuell genug, die geistige Belebung schwächer, wenn auch voll Milde und Frömmigkeit in den weiblichen Köpfen, der Faltenwurf minder bestimmt und die ganze Ausführung unfreier und trockner. (Kunstbl. 1841. No. 10.) In wie weit auch die Flucht nach Aegypten und die Grablegung in der Abelschen Sammlung zu Stuttgart dasselbe Urtheil trifft, kann ich nicht bestimmen. Grüneisen, der sie neben den Tafeln der Moritzkapelle als echte Werke des Martin Schön flüchtig berührt, sagt nur, sie seien derselben Art und stammten wie jene aus schwäbischen Kirchen und Klöstern. (Ulm's Kunstl. p. 36.)

Fünf und dreißigste Vorlesung.

Lebendige Fortentwickelung ist bei den Schülern des Martin Schön nicht zu suchen. Sie wird nur bei neuen Problemen möglich.

3. Dies ist zu derselben Zeit bei den besseren Meistern in Ulm der Fall. Ob durch längeren Aufenthalt und persönliche Einwirkung Martin's, mag dahin gestellt bleiben. Eine innre Verwandtschaft der Ulmer Schule mit der Richtung des Martin Schongawer ist jedoch nicht zu läugnen. Grüneisen findet sie in der tiefen Innigkeit und frommen Milde schöner Antlitze. Der Fortschritt aber kann nur darin bestehn, daß auch die anderen Seiten nicht zurückbleiben, die sowohl die Niederdeutschen, als auch Schongawer's Schüler nur unvollkommen auffassen: die Bosheit der Leidenschaft, und in ruhigeren Scenen das Bürgerliche und Häusliche. Nach beiden Richtungen hin müssen die Gestalten und Vorgänge in mannichfaltigere Situationen und lebendigere Wirklichkeit eingeführt werden. Hieraus allein entspringt dasselbe Bedürfniß, das wir in Flandern und Niederdeutschland beobachtet haben und welchem Martin in Gemälden nur theilweise genügt: in Geberde und Stellung die speciellere Charakteristik der Formen, innerhalb eines zur Handlung stimmenden Locals, das nicht nur für Anordnung, sondern auch für Beleuchtung und Perspective eine vermehrte Geschicklichkeit und Kenntniß nothwendig macht. Soll hierin aber Nationales zu Tage kommen, so dürfen die Niederländer nicht in demselben

Grade als in Cöln, Westphalen und Calcar das Vorbild sein. Wie bei Martin Schön müssen die Physiognomien eigenthümlich bleiben, und nationale Figuren und Trachten wieder verlangen ihre heimische Natur, ihre eigene städtische und häusliche Umgebung.

Unter den Meistern von Ulm, welche sich diesen Forderungen gewachsen zeigen, sind bis jetzt hauptsächlich drei ermittelt, denen noch vorhandene Gemälde mit Sicherheit können zugeschrieben werden; Hans Schühlein, Bartholomäus Zeitblom und Martin Schaffner.

a. Der Name des Erstern kommt in Ulmischen Urkunden von 1468 bis an das Ende des Jahrhunderts vor; von documentirten Werken jedoch hat Grüneisen erst neuerdings ein einziges aufgefunden. Es besteht aus Malereien der Flügel, der Staffel und des Kasten eines Schreins auf dem Hochaltar der Kirche zu Tiefenbronn. Die Flügel, jeder zweigetheilt, stellen acht Scenen aus der Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Auferstehung dar, einige mit ausgeführten Landschaften, andere mit Goldgrund. Auf der Staffel zu beiden Seiten sind in bewegten Gruppen die Brustbilder der zwölf Apostel, in der Mitte Gott Vater mit silberhaarigem Bart, Kaiserkrone und Reichsapfel, „ein herrlicher Kopf von hoher Majestät und Würde."

Den Kasten selbst bedecken an den schmalen Seiten rankenartige Ornamente, unten Geräthe und Schmuck zu Stilleben geordnet; auf der Hinterwand in zwei Reihen stehn oben der Erzengel mit der Waage neben dem heiligen Christoph, an den Enden Sebastian und Antonius; darunter jedoch sind nur Margaretha und Apollonia noch sichtbar. An der Staffel machen in halber Figur die vier lateinischen Kirchenväter, jeder vor einem Pult, den Schluß; das Schweißtuch in der Mitte ist durch ein aufgenageltes Brettchen verdeckt. Die Aufschrift giebt die Jahreszahl 1468 an und als Maler der Tafel Hans Schühlein zu Ulm.

Die Composition ist mannichfaltig, und wo der Gegenstand es vergönnt, möglichst bewegt; das Hauptverdienst aber liegt in

der Zeichnung und Form, die Schühlein kräftiger rundet und heraushebt als Schongawer; im Colorit beweist er weder dieselbe Sorgfalt, noch bringt er es zu der gleichen Klarheit und Frische. Ob jedoch der „gelbbräunliche Grundton", von welchem Grüneisen spricht, nicht von einem vergilbten Firnisse herrührt, müssen Andre vor dem Bilde selber entscheiden. — Ein Gemälde der Abel'schen Sammlung soll dem eben beschriebenen ähnlich sein. (Kunstbl. 1840. No. 98. p. 413—14.)

b. Von Bartholomäus Zeitblom hat sich eine größere Anzahl nachweisbarer Werke erhalten. Sie umfassen den Zeitraum von 1468 — 1514. In den Steuerbüchern jedoch findet sein Name sich erst um 1484, in den Verzeichnissen der Malerbrüderschaft bei den Wengen zwischen 1490 und 98; in den Bürgerregistern bis 1517.

Man kann diesen Meister seinem älteren Zeitgenossen Schühlein gegenüberstellen. In seiner Jugend mit scharfem Blick streng, ja herbe selbst auf charakteristische Form und Geberde hingewandt, in späteren Jahren harmonischer und milder, bleibt er im Ganzen gern der Einfachheit früherer Meister getreu, und sucht sich lieber in steigendem Grade durch würdige, großartige Gestalten und bedeutsamen Ausdruck hervorzuthun, als durch Erfindung neuer Motive und reichhaltiger Compositionen. Statt ihrer bildet er das Element aus, das Schühlein vernachläßigt hatte, die Färbung. Das lichte Colorit der Ulmer und Elsaßer Schule vertieft und erwärmt er nach dem Vorbilde seiner heimischen Natur, und geht zu kräftigeren Schatten in erweiterter Tonfolge fort. Ueberall männlich, gediegen und ernst auf das Hauptsächliche und Totale gerichtet. Als näheres Kennzeichen seiner Physiognomien giebt Grüneisen eine eigenthümlich deutsche Form des obern Nasenwinkels an, die bei seinen Mundlinien und leisem Vortreten der Unterlippe und des Kinn's „eine edle, verständig biedere Gemüthsart ausspreche." Da des Künstlers eigenes Portrait denselben Grundtypus zeigt, mag er wohl, zumal für jugendliche Figuren, stets das gleiche Modell aus dem

Kreise seiner Verwandtschaft vor Augen gehabt haben. (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 48.)

Auf Autorität noch vorhandener Bilder lassen sich in dem Entwickelungsgang Zeitblom's schon jetzt drei Hauptstufen unterscheiden.

Die früheste wird durch das figurenreiche Bild vom Jahr 1468 in der Georgskirche zu Nördlingen bezeichnet. Herr von Quandt verwirft es als ein Kunstwerk, „das noch unter der Bildungshöhe seiner Zeit stehe." (Kunstbl. 1840. No. 76. p. 319.) Bevor der verehrte Kenner sein Urtheil wiederholt, möcht' ich ihn bitten, dieß treffliche Werk lieber noch einmal in's Auge zu fassen. Es bekundet einen Meister, dem in frischer Energie nur das durchgebildete Maaß noch abgeht, um in seiner Richtung das Beste zu leisten, wozu es die Oberdeutschen auf dieser Stufe bringen.

Von dem Altan herab zeigt rechts Pilatus dem Volk den gefesselten Heiland mit einem Ring um den Hals, an welchem ein Söldner ihn festhält; links davon in einem getrennten Raum haben drei Knechte so eben die Geißelung vollbracht. Unten fordert das Volk mit wildem Geschrei den Tod des Gerechten. Daneben links kniet der Donator Hans Gienger von Ulm, zu dessen Gedächtniß, als er 1478 zu Nördlingen verstorben war, die Familie dieß wahrscheinlich früher von ihm bestellte Bild dorthin gestiftet hat.

Es gehört zu den Werken, welche beim ersten Blick eher abstoßen als anziehn, weil ihre Tüchtigkeit sich ohne weitere Bestechungsmittel in schlichter Treue genügt. Die Gesichtsbildung in dem Volk und den Knechten ist ungemildert häßlich, doch höchst individuell, Geberden und Stellungen gehn, wenn auch nicht durchweg sicher und frei, aus der Situation und den Affecten hervor, das Colorit, bei gediegener Modelirung, wirkt durch naturwahren Localton und kräftige Schatten, und die derbe Behandlung ersetzt durch Gründlichkeit, was ihr an Zartheit noch fehlt. Vor allem aber durchdringt das Ganze ein Grundzug selbstständigen, innern Lebens, der nur bessern Meistern zu

eigen ist. Grüneisen vermuthet „in den schärferen Umrissen, in den mehr charakteristischen als schönen Köpfen, zumal mit hervorstehenden Backenknochen und in dem Frazzenhaften der gemeinen Personen" das Vorbild Wohlgemuth's, und schließt von der einfachen Gewandung auf eine Berührung mit Herlen.

Einen zweiten entwickelteren Standpunkt Zeitblom's bezeugen mehrere Altartafeln aus den Jahren 1496 und 97 (Ulm's Kunstleben. p. 44—45.) Die Schärfe der Charakteristik mildert sich, Lieblichkeit und Ernst, Portraittreue und Reinheit der Form gelangen zu vollerem Einklang, die Gewandung wird edler und die Trefflichkeit der Köpfe kommt zu den übrigen Körpertheilen in ein besseres Verhältniß. Auch die Färbung gewinnt an Wahrheit und Wärme, und die Modellirung an zarteren Uebergängen. Schöne Landschaften umgeben die bildlichen Scenen, die sich in lebensgroßen Figuren theils auf einzelne Heilige, theils mehrfach auf die Verkündigung, Anbetung und Darstellung oder die Krönung Mariä beschränken. Die Staffeln zeigen als beliebte Vorwürfe dieser Schule die Brustbilder der vier lateinischen Kirchenväter, oder auch Christus mit den Aposteln.

Seine reifste Entfaltung endlich scheint Zeitblom erst gegen den Anfang des sechszehnten Jahrhunderts erreicht zu haben. Die Körperformen veredeln sich noch einmal zu schönerem Maaß, die warme und tiefe Carnation nimmt wieder an Weiche zu, und die Situationen, häufig aus den Legenden der Heiligen, befriedigen durch freire Lebendigkeit. Den Beweis dieser Vorzüge liefern hauptsächlich die vier großen Tafeln in der Augsburger Gallerie, welche das Martyrthum des Heiligen Dionysius enthalten. (Grüneisen, l. c. p. 46 u. 47.)

Das späteste Werk mit dem Monogramm des Meisters und der Jahreszahl 1514, jetzt auf dem Rathshause zu Rothenburg an der Tauber, stellt in vier Abtheilungen die Legende des Heiligen Wolfgang dar. Grüneisen möchte es einem Schüler Zeitblom's zuschreiben, weil ihm die lebhaft bewegte Composition bei minderer Bestimmtheit der Gesichtsform auf eine Annäherung an die Schule des älteren Holbein hinzudeuten scheint. (l. c. p. 48.)

Die Richtigkeit dieser Hypothese müssen Andre bestätigen oder bestreiten. Daß aber von Zeitblom eine Schule ausgegangen sei, unterliegt keinem Zweifel, seitdem sich ein größerer Kreis von Gemälden gefunden hat, die bei ähnlicher Richtung doch nicht dem Meister selbst können zugetheilt werden. Das umfassendste Werk ist ein Altarschrein in dem Chor des Benedictinerklosters zu Blaubeuren.

c. Neben dieser Schule, als eigenthümlicher Meister, steht Martin Schaffner, in Ulm ansäßig, in öffentlichen Documenten erst von 1508—35 genannt, doch seinem frühsten Gemälde nach schon am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts ein bedeutender Maler, und sicheren Spuren zufolge noch bis 1539 als Künstler thätig, so daß er Zeitblom um mehr als zwanzig Jahre überlebt haben muß, und eigentlich schon über die Grenze unseres Zeitraums hinausreicht. Da mit ihm jedoch kein wesentlich neuer Typus anhebt, sondern der bisherige im Gegentheil nur zum Endziel geführt wird, können wir ihn diesem Abschnitt noch zuzählen. Er beschließt die Reihe der selbstständischen Ulmischen Meister. Seine einzelnen, noch vorhandenen Werke, theils Portraite, theils Scenen aus dem Leben der Jungfrau, Christi, der Apostel und Heiligen, zählt Grüneisen in möglichster Vollständigkeit auf. (p. 52—56.)

Wenn Zeitblom's Naturgabe und Kunst sich ein Feld erwählt, in welchem er Hans Schühlein überflügeln konnte, so nimmt sich Martin Schaffner muthmaßlich wieder den frühern Meister zum Vorbild, und bildet aus, was Schühlein begonnen hatte. Die neue Erfindung reicherer Compositionen, bewegter Gruppen und menschlich naher Motive sind sein Gebiet. Engel, spielende Kinder und sonstige Figuren bringen in die Vorgänge ein mannichfaltiges Leben, in naiver Weise erhöht durch Züge aus der gewöhnlichen Wirklichkeit, durch leichte, freie Bewegungen, landschaftliche Umgebung und anderweitiges Beiwerk. Seine Physiognomien sind selbst in historischen Bildern theilweise unmittelbar der Natur entlehnt, von derber schwäbischer Art, ohne daß er sie der Scene gemäß durch den Ausdruck tieferer Empfin-

dung zu beseelen strebt. Andrerseits aber bemüht er sich um volle edle Formen, und erreicht eine so freie Schönheit und solchen Schwung der Linien, daß er in dieser Rücksicht jeden bisherigen Meister besiegt. Gleich gelungen ist seine Gewandung. Doch bleiben Verstöße nicht aus, und die gedoppelte Richtung, die er verfolgt, will sich nicht vollständig verschmelzen.

So ist die lebendige Composition und Zeichnung, insofern Grüneisen richtig gesehn, sein bestes Verdienst. Im Colorit muß er hinter Zeitblom zurückstehn. Seine klare und harmonische Färbung ist in Portraiten von trefflicher Wahrheit, in historischen Bildern geht ihr häufig das feurige Leuchten ab, und in dem Fleischton „das warme Blut, das bei Zeitblom unter dem blonden süddeutschen Teint wallt." Ohne eigentlich kalt zu werden hat Schaffner eine leise graulichte Carnation.

B. Martin Schön und seine Nachfolger entwickeln sich allerdings gleich der Schule von Ulm durch Beihülfe niederländischer Einwirkungen. Doch nicht in ausdrücklich nachbildender Weise. Nachahmung geht überall nur aus dem Mangel an productiver Kraft hervor, und läßt sich sachlich nur dann entschuldigen, wenn aus den Zeitforderungen Aufgaben entstehn, denen die nationale Richtung ohne allzugewagten Sprung nicht genügen kann. Dieß ist in Westphalen und Cöln der Fall. Wenn jetzt aber schwäbische Meister dasselbe thun, so befriedigen sie kein nothwendiges Bedürfniß, sondern erweisen nur, daß ihnen zur Selbstständigkeit der Muth und Genius fehle.

Der vorzüglichste Meister dieser Richtung ist Friedrich Herlen. Er stammt aus Nördlingen, wo seine Familie in zwei Linien getheilt war. Friedrich gehört dem älteren Zweige an und hat wahrscheialich den Maler Hans Herlen zum Vater, dessen Name in öffentlichen Documenten von 1442—76 genannt wird. Da Friedrich in seiner Vaterstadt nicht die nöthige Gelegenheit zur Ausbildung finden mochte, zog er es bei dem Ruhm der eyckischen Schule vielleicht vor, an der Quelle selber zu schöpfen. In welchem Jahre er nach den Niederlanden reiste, bleibt jedoch ebenso ungewiß, als der Name seines dortigen

Lehrers. Das frühste seiner Gemälde fällt in das Jahr 1466. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß er sich dem Rogier van Brügge, nach dessen Zurückkunft aus Italien, angeschlossen habe. Er selbst kehrte 1460 nach Schwaben heim, und war, nachdem er sich auch in Franken umgesehen, hauptsächlich an der Tauber in Thätigkeit. Er vollendete hier (1466) als erstes unter den noch vorhandenen Werken, den Altarschrein für die Jacobskirche zu Rothenburg, jetzt im Rathhause daselbst.

Die Flügel in acht Abtheilungen stellen Scenen aus der Geschichte der Jungfrau dar. Charaktere, Gestalten, Färbung, alle Hauptmotive der Composition und des Ausdrucks sind aus Bildern der eyckischen Schule genommen, vornehmlich aus der Anbetung der Könige, früher im Besitz der Gebrüder Boisserée; doch ohne Feinheit der Seele und Behandlung, obschon mit handwerksmäßig gewandtem Pinsel nachgebildet. (Schorn; Kunstbl. 1836. No. 2. p. 6.)

Schöner als die Flügel und wahrscheinlich von Herlen selber geschnitzt, sind die bemalten Holzfiguren im Innern des Schreins; gleichfalls im flandrischen Typus, doch im Ausdruck von einer Ruhe und Festigkeit, in der Form von einer Kraft und einem menschlichen Adel, daß nur die oberen Tafeln des Genter Altars diesen Gestalten haben zum Vorbild dienen können. (Schorn; l. c. p. 7.)

Sechs Jahre später 1472 malte Herlen ein Altarbild für die Kirche des heiligen Blasius zu Bopfingen, nachdem er sich 1467 in Nördlingen niedergelassen hatte. Das Bürgerbuch, in welches sein Name bei seiner steuerfreien Aufnahme eingetragen wurde, besagt ausdrücklich: Friedrich Herlen, Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen kann.

Sein nächstes in dieser Stadt noch erhaltenes Werk ist die doppelte Reihe kleiner Bildchen auf dem Altarkasten in der St. Georgskirche, wahrscheinlich aus dem Jahr 1474; oben die Heimsuchung, Verkündigung, Darstellung im Tempel und Anbetung der Könige; unten die Geburt, Beschneidung, Flucht nach Aegypten und Christus im Tempel.

Nach einigen bekannten Compositionen zu schließen, sind alle Tafeln flandrischen Vorbildern entlehnt, wenn nicht als treue Copien, doch wenigstens nach flüchtigen Scizzen, in denen es Herlen ohnmöglich fiel, die tiefe Innigkeit und zarte Seele festzuhalten und wiederzugeben. Besonders die Augen bleiben ausdruckslos. Joseph, in hellrother Kutte, die Jungfrau, mitunter in blauweißem Mantel, sind immer dieselben Gestalten. Maria mit länglich ovalem Gesicht, blondem glattgescheiteltem Haar, hoher gewölbter Stirn, rundlicher Nase und kürzererem Untertheil des Gesichts. Ruht das Kind auf ihrem Schooße, so hält sie es verehrend weit von sich ab. Doch zeigt sie mehr Anmuth als Hoheit und ernste Andacht. Der Landschaft, dem Beiwesen ist wenig Aufmerksamkeit gewidmet, die Malerei wohl klar, aber flüchtig und ohne leuchtende Farbenpracht.

Ein späteres Bild, mit dem von fremder Hand aufgemalten Monogramm HR 1488, ist bekannter. Die Jungfrau, das Kind im Schooße, sitzt in der Mitte unter einem Throne, welchen zwei Engel halten; zu beiden Seiten die Schutzpatrone und neben diesen, der Sage zufolge, der Maler selber mit Gattin und Kindern; rechts der Vater mit vier Söhnen, links die Mutter mit fünf Töchtern. Die Portraitköpfe haben viel Wahres in Form und Ausdruck, den Heiligen jedoch fehlt der rechte Charakter. Maria, schon ältlich mit Falten am Halse, von röthlichem Fleischton und rothem Mantel mit steifgebrochenen Falten ist nicht direct flandrisch. Mehr schon deuten die Flügel auf Nachahmung. Der Eine stellt die Verehrung des Kindes, der Andre Christus im Tempel dar. Gruppirung, Physiognomien und Ausdruck bleiben niederländisch, einige Gestalten, Joseph z. B. ganz und gar. Doch schlägt auch Oberdeutsches wieder hindurch. Der Faltenwurf ist nicht selten mißverstanden, die Charakteristik leicht zu scharf, und den Figuren gebricht es an richtiger Zeichnung. Christus' Kopf und Füße sind auffällig groß. Die Malerei jedoch, in den Schatten klar wie im Licht, beweist ein tüchtiges Handgeschick, das auch von der fränkischen Schule Mehreres aufgenommen; die schwarz gezeichneten Umrisse

namentlich, die sodann mit lebendiger Auffassung der flandrischen Carnation einfach doch nicht ohne Wirkung colorirt sind. Was die Niederländer durch seelenvollen Fleiß erreichen, ist hier nur durch Wahrheit des Grundtons und wenige graue Schättchen beabsichtigt.

Demselben Herlen schreibt Hirt ein Meisterwerk zu, das Dombild zu Meißen. (Kunstbemerk. auf einer Reise üb. Wittenb. ꝛc. p. 21—23.)

Schon aus weiter Ferne vom Mittelschiff her fallen die Farbentiefe, die ruhige Harmonie und glühende Pracht in's Auge. Sodann die großartige Originalität der Composition. Das Mittelbild stellt die Anbetung der Könige dar. Von dem Gefolge, den Knechten, Pferden, von Gepäck und Kameelen ist nichts zu sehen. Maria sitzt einsam vor einer Ruine aus Sandquadern und röthlichem Backstein, das nackte Kind auf ihrem Schooße. Davor, den Rücken halb gegen die Beschauer, kniet der älteste König, links der jüngere, zwischen Beiden der Mohr; alles beinahe lebensgroße Figuren; dahinter unter blauem Himmel ein Blick in die Landschaft. Auf dem rechten Flügel schreiten Philippus und Joseph in Gespräch miteinander herzu; auf dem linken kommt lesend der greise doch kräftige Bartholomäus, gefolgt von dem wandernden Jacobus. Es läßt sich keine einfachere Anordnung finden. — Der Fleischton, obschon wenig mannichfach, sucht es dem eyckischen nachzuthun; die Schatten sind bräunlich und klar; von unübertreffbarer Gluth das Antlitz des Mohrenfürsten, das auch in Kraft und Seele die anderen Köpfe besiegt. Von eyckischer Form sind das Kind, der jüngere König und Bartholomäus, die Uebrigen beweisen die Selbstständigkeit des Meisters.

Je länger man dieß Werk betrachtet, je mehr zieht es durch freie Innigkeit an, erweitert das Herz durch einfache Größe, beruhigt durch Stille, und hat sich auch dieser Eindruck verwischt, immer von Neuem funkelt dann noch der unvergängliche Farbenglanz nach.

Zu welcher Epoche und durch wessen Veranlassung es nach Meißen gekommen sein kann, ist unermittelt. Doch glaubt man, der vorderste König stelle den Herzog Georg vor. Die Bartlosigkeit und geistliche Tracht aber haben Hirt in dieser Gestalt um somehr Herzog Sigismund erkennen lassen, je auffallender ihm die Aehnlichkeit mit einem in Erz geschlagenen Bilde Sigismund's erschienen ist, das man noch heute in der Begräbnißcapelle des Domes sieht. Da Sigismund nun als Bischof von Würzburg nicht allzufern von Nördlingen um 1475 starb, so scheint nach dieser Seite nichts der Hypothese entgegen zu stehn, daß Herlen der Urheber sei. Doch bleibt nicht nur die Porträtähnlichkeit problematisch, sondern Herlen's bekannte Bilder sind in Vergleich zu diesem so untergeordneter Art, daß er entweder dieß Eine oder die Uebrigen nicht gemalt haben kann. Kein flandrischer Meister brauchte sich eines solchen Werkes zu schämen. Und doch ist es auch Keinem von ihnen beizulegen. In den weißlichen Lichtern auf Fußzehen, Fingern und Gewandfalten erinnert es an einen unmittelbaren Nachfolger Johann's, eben so sehr jedoch tritt es auch wieder aus den Eigenthümlichkeiten heraus, die der eyckischen Schule gemeinsam sind. Dem Beiwerk ist keine sichtliche Vorliebe gewidmet und die Landschaft, Architectur und Luftperspective bleiben unausgebildeter, als sich irgend von einem namhaften Niederländer erwarten läßt. Statt dessen sind die Gestalten großartiger und in Gewandung, Gang und Bewegung auf den Flügeln besonders freier, wenn auch der Faltenwurf nicht, wie Hirt will, raphaelisch zu nennen ist, sondern eher schon Martin Schön's trefflichste Stiche in's Gedächtniß bringt. Die Physiognomie der Jungfrau hat gleichfalls nichts flandrisches, und die würdige Frömmigkeit der übrigen Gestalten ist durch sprechenden Blick und Geberde von klarem offenem Ausdruck, ohne daß ein Zwiespalt der eigenen und fremden Auffassungsweise zum Vorschein käme. Das ganze Werk erscheint wie aus einem Guß.

Die Frage, wer es gemalt, muß ich vorerst unbeantwortet lassen. Niederdeutsche Meister schließt der Charakter des Bildes

aus, und unter den oberdeutschen paßt in Elsaß und in Schwaben kein einziger bekannter Name; aus andern Schulen, nur scheinbar etwa der des Hans Grünewald, oder des Konrad Fyoll, zweier Maler, die schon um 1444 Bürger von Frankfurt waren. (Passavant Kunstbl. 1841. Nr. 101. p. 418. Nr. 103. p. 428.) Dem ersteren darf man vielleicht die sieben Tafeln aus der Geschichte der Maria zuschreiben, welche das städtische Museum zu Mainz, wenn ich nicht irre, als Werke des Mathäus Grünewald aus dem dortigen Benedictinerkloster erworben hat. Sollten sie wirklich, da Mathäus sie nicht gemalt haben kann, von dessen Vater Hans herrühren, so steht dieser mit dem Dombilde zu Meissen gewiß in keinem Zusammhange. Sie schließen sich näher dem niederdeutschen eykischen Typus an. Die Composition, die Stellungen und Baulichkeiten sind der flandrischen Schule nachgebildet, doch weder in Farbe noch in Ausführung von Feinheit und wohlthuender Harmonie. Die Köpfe der Jungfrau, größtentheils freundlich und lieblich, zeigen das Streben nach gefälliger Form, während die häßlichen Physiognomien der Hirten nnd Könige in wunderlichem Widerspruche zum Ausdruck tiefer Andacht gezwungen sind.

Größerer Ruhm schon zu seiner Zeit, erwarb Konrad Fyoll, Hans Grünewald's Schwager. Die Nachrichten über ihn aus Frankfurter Urkunden reichen bis 1476. Passavant, der ihm einige Werke allerdings mit geringer Wahrscheinlichkeit zutheilt, schildert ihn, „als einen der besseren Nachfolger der eykischen Schule in Deutschland, durch Naturstudien, individuelle Auffassung, edle Charakteristik, Schmelz der Farben und saubere Ausführung.“ Er setzt ihn jedoch weit unter Rogier van Brügge und Hemling und spricht ihm überhaupt einen ausgezeichneten Kunstgenius ab. Die Zeichnung der Figuren in größeren Dimensionen sei nicht immer richtig, die Modellirung ohne gehörige Rundung, und die Färbung zwar niederländisch, doch nicht von gleicher Klarheit, Tiefe und zauberhafter Harmonie. (Kunstbl. 1841. Nr. 101. p. 419.) So müßte sich auch die-

ser Meister aller Mängel entschlagen haben, sollte er als Urheber des Meißner Bildes in Frage kommen.

C. Bleibt nun für Schwaben der speciellere Anschluß an die eyckische Schule im Ganzen von geringem Belang und kurzer Entwickluug, so ist der weitere Fortschritt ausschließlich in einheimischen Elementen begründet. Der letzte, der diese in eigenthümlicher Weise ausbildet, ist Hans Holbein der ältere von Augsburg.

Nach Paul's von Stetten Bericht gehörten die Maler in Augsburg zu keiner besonderen Zunft, sondern errichteten schon gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts in Gemeinschaft der Bildhauer, Glaser und Goldschläger eine Gesellschaft, die zwar ihre eigene Ordnungen und Gerechtigkeiten erhielt, doch niemals zünftige Rechte. Im Jahre 1512 ließen die zeitigen Vorsteher Hans Luz und Christoph Amberger ein Verzeichniß der Namen und Wappen aller Mitglieder seit 1489 anfertigen. Der früheren geschieht deshalb keine Erwähnung, doch geben die Steuerregister und Chroniken einige Nachrichten. Zu den ältesten Künstlern, die das Gerechtigkeitsbuch anführt, gehört vor allem Hans Holbein. (Kunst-, Gewerks- und Handwerksgesch. Augsb. 1779. p. 268—74.) Ob er jedoch wirklich in Augsburg geboren sei, darüber fehlt es an sicheren Quellen. Von Mander sagt in der Biographie des jüngern Holbein: (fol. 142.) „het is waer, dat aldaer (in Augsburg) eenen van den selben naem is gheweest gheboren, die oock een taemlyck goet Schilder was". Diesem Zeugniß aber, wie schon Professor Seyboldin den Juliusheften des deutschen Museum (1778. St. VII. p.44.) hervorgehoben hat, steht des Mathes Kuaden von Kinckelbach Behauptung gegenüber. Sowohl in seinen Memorabilia mundi (Cöln 1601. 12.) als auch in seiner Teutschen Nation Herrlichkeit (p. 426.) sagt Quad von dem jüngeren Holbein ausdrücklich: „dieser Holbein ist von Grünstadt (an der Hard) auß der Pfaltz bürtig." Dort kommen auch in den Steuerbüchern des sechszehnten Jahrhunderts noch einige andre desselben Namens und Vornamens vor,

und in neusten Zeiten noch soll auf einem Markstein das Wappen gefunden worden sein, das der jüngere Holbein führte. (Wochenschr. für d. Badensche Lande, 1808. Bd. I. p. 134.) Die gleichen Gründe nebst andren weniger erheblichen führt auch Prof. Mathiä zu Frankfurt für Holbein's Herkunft aus Grünstadt an. (Ueber Hans Holbeins Geburtsstadt ect. Frkft. 1815.) Doch sind sie zusammt nicht genügend. Denn Hegner bereits (Hans Holbein der jüngere. Berlin 1827. p. 14.) weist theils nach, daß Quad von Kinkelbach sich in seinen Berichten häufig geirrt, theils citirt er Urkunden, aus denen sich deutlich ergiebt, dasselbe Wappen der Holbeine zu Grünstadt komme auch im Dorfe Dankartswyl bei Ravensburg in der Nähe von Augsburg an einem von Friedrich Holbein 1400 gestifteten Seelhause vor. (l. c. p. 16—18.)

Dessen ungeachtet kann vielleicht Kuad theilweise Recht haben, in sofern Hans Holbein der Aeltere aus Grünstadt herstammen mag. Sichrer ist der Aufenthalt dieses Holbein des Vaters in Augsburg. Er selbst nennt sich mehrfach Holbain de Augusta, oder Johannes Holbain Augustanus. Dieß beweisen die Inschrift auf dem Stammbaum der Maria im Städelschen Institut von 1501, sowie der Gruß des Engels und die Geschichte des Apostel Paulus, die er auf Kosten Ulrich Walter's für das Catharinenkloster zu Augsburg gemalt hat. (Sandrart II. Theils 3tes Buch c. 7. fol. 249. v. Stetten. p. 273.) In Augsburgischen Steuerregistern wird Holbein's Name schon 1494 gefunden. Er wohnte in einer Straße zum Diepold, in der Gegend, wo jetzt das Zuchthaus steht. (v. Stetten, Kunst-, Gewerbs- und Handwerksgeschichte II. Band 1788. p. 185.)

Die Zeit seiner Geburt, Mannlich's und Anderer Annahme zufolge, fällt um 1450, seine Blüthe in die letzten Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts und in die ersten des folgenden. Wann er in späterem Alter mit seiner Familie nach Basel gegangen, ist um nichts sicherer als sein Todesjahr ausgemacht. Sandrart erzählt nur nach dem Baseler Malerzunftbuch, daß er noch um 1498

als Bürger in Augsburg gelebt, sich später nach Basel begeben habe und „daselbst sein Sohn, den jungen Hans Holbein, hernach die Kunst gelehret und in gemeldetes Zunftbuch als seinen Lehrling einschreiben lassen". Zugleich aber fügt er hinzu, er besitze selber zwei Originalzeichnungen des jüngeren Holbein vom Jahre 1512, welche Hans den Vater und dessen Bruder Sigmund darstellten. Die Echtheit dieser Portraits ist freilich durch nichts erwiesen, am wenigsten durch die Abbildungen, die Sandrat seinem Werke beigefügt hat. Muthmaßlich jedoch, da Holbein des Jüngern Geburt im Jahre 1498 so ziemlich feststeht, ist sein Vater und Lehrer nicht vor 1512 gestorben. Sein Bruder Sigmund, der sich in Bern niedergelassen hatte, machte sein noch vorhandenes Testament erst 1540, und setzt darin „seinen lieben treuen Bruders sun Hansen Holbeyn den Maler Burger zu Basel als sinen angebornen von Geblüt, auch mannsstammen und namen zum Haupterben ein über all sein Vermögen in der Stadt Bern, als Haus und Hof, Silbergeschirr, Hausrath und alle seine Malergeräthschaften. (Hegner, Hans Holbein der Jüngere, p. 24.)

Ueber die künstlerische Richtung des älteren Holbein geben die noch vorhandenen documentirten Werke den besten Aufschluß.

Die Nachahmung der Niederländer bildet bei ihm nicht die bleibende Grundlage. Er nimmt von ihnen mancherlei auf, doch mehr vereinzelt in äußerer Stellung und Geberde als in Charakteren. Dem Ausspruche Hirt's, man könne nicht zweifeln Holbein habe einige Zeit in Flandern zugebracht, ist deshalb kaum beizupflichten. (Kunstbemerkungen ꝛc. p. 190.) Kein oberdeutscher Meister hat den Gegensatz offener Anmuth und extremer Häßlichkeit schärfer hervorgehoben. Doch führt ihn Holbein ohne gründliche Durcharbeitung nur auf die Spitze. In Christusköpfen strebt er nach Adel, in Maria und heiligen Frauen nach gefälliger Schönheit und Grazie. Sie stehen aber von dem Reichthum lebendiger Individualität schon allzufern, um nicht an innerer Tiefe weit mehr zu verlieren, als sie an äußerer Schönheit gewinnen können. Der frühere Kern des Charakters, die

Concentration der Seele verschwinden, die Milde verläuft sich bisweilen fast ins Verblasene, und der Trieb nach Verallgemeinerung der Form deutet bereits auf beginnende Oberflächlichkeit. Doch bleibt sich Holbein nicht jedesmal gleich. Bald ist er mehr, bald minder gediegen.

Solchen Gestalten nun setzt er Formen entgegen, wie die Natur sie selbst in querköpfiger Laune nicht so frazzenhaft bilden würde. Faschingsspiele und Mummereien scheinen ihr Ursprung und Vorbild zu sein. Die spitzen Nasen, bei zurückgeschobenem Mund, hackenartig bis zu dem vorstehenden Kinn herniedergezerrt, die hageren Gesichter mit gekrauster Stirn und verzogenen Brauen, das gesträubte Haar, alles ist absichtlich übertrieben. Zumal, wenn er solche Physiognomien zum Ausdruck der Wuth und des Hohns verwendet. In diesem Gebiet ist er schlechthin eigenthümlich. Bei den Niederdeutschen erscheint die Widersacherschaft als brutale Rohheit, die durch äußere Mißbildung abstoßen soll. Erst Martin Schön bringt die innere Seite hinzu. Was seine Gestalten thun ist ihr eigener Wille, verwachsen mit ihrem ganzen Charakter und Selbst. Hans Holbein folgt einer anderen Auffassung. Der Mensch, wie sündlich er sei, scheint bei ihm nicht eigentlich selber böse; er ist nur vom Bösen besessen. Es ist eine fremde Gewalt, die ihn willenlos fortreißt. Der schlaue Fürst der Welt schiebt die armselige Creatur vor, um durch sie zu handeln.

So kommen denn auch die widrigen Formen bei religiöser Andacht noch einmal zum Vorschein. Wir sollen von der äußeren Disharmonie auf keinen Mißklang des Innern schließen Ob schön oder nicht, der Mensch kann doch rechtschaffen und andächtig sein.

Leider geht ihm für diese Gesammtrichtung das unermüdliche Studium ab. Er begnügt sich mit einem engeren Kreise von Physiognomien, die er nur stückweise aus der Natur schöpft, und dann häufig bizarr und phantastisch zusammenfügt, ohne den Zwiespalt von Inhalt und Form durch tieferen Ausdruck zu vergüten oder zu lösen. In Stellungen, Geberden nnd Faltenwurf

zeigt er für diese Stufe genugsame Freiheit; seine klaren Compositionen sind von selbstständiger Erfindung; wo er Anmuth bezweckt, ohne Großartigkeit einfach, bei Marterscenen mehr äußerlich heftig, als von Innen her individuell und energisch. Das Colorit bleibt sich nicht gleich in allen Gemälden. In einigen ist es von bräunlichem Grundton, in anderen lichter, theils in der Carnation, theils in hellblauen und rosenrothen Gewändern mit breiten weißen Lichtmassen. Die technische Behandlung schwankt zwischen zarter Vollendung und handwerksmäßiger Sicherheit auf und ab.

Von einzelnen Bildern will ich kurz nur die Beglaubigteren berühren.

Das älteste der Jahreszahl nach ist die liebliche Madonna von 1499 in der städtischen Gallerie zu Augsburg. Schon hier strebt Holbein hauptsächlich in der Jungfrau nach schöner Form und weichen Zügen. Namen und Jahreszahl stehn, wie schon Sandrart (l. c. fol. 249.) erwähnt, auf einer Thurmglocke.

Die gleiche Milde bei liebenswürdiger Naivetät wird an der Barbara und Elisabeth in der Münchner Pinakothek gerühmt. (Kugl. Gesch. d. Mal. II. p. 80.)

Hievon verschieden scheint mir der Stammbaum der Maria, im Städel'schen Institut, mit der Inschrift: ANO. A. PARTV VIRGINIS SALVTIFERO, Mo Vc PRIMO PRESIDENTE IN LOCO ISTO. RNDO PRE. F. I. W. HANS HOILBAYN. DE. AVGVSTA. ME. PINXIT. Die Anordnung ist arabeskenartig, wie es von der Goldschmiedekunst her die Oberdeutschen lieben, und es Stammbäumen zusagt. Die Charaktere sind die bekannten des Meisters, doch ohne Uebertreibung. Unten sitzt Yesse, in etwas gezwungen freundlichem Ausdruck und ins Grünliche spielender Carnation, umher Abraham, in ernstem, ruhigem Hinausschaun, Isaac mit langübergebogener Nase in betrachtendes Nachdenken versunken, und Jacob; darüber Manasse, und von dem Stamm ausgehend David, als ältlicher Mann, in freudigem Sinnen die Harfe spielend, dann Salomon u. s. f. Die Schönheit der Form, die Milde im Ausdruck, die durchgängige Hellig-

keit der Gewandung herrschen weniger vor, als eine mehr alterthümliche ernsthafte Ruhe und Tüchtigkeit. Der Fleischton ist bald kühler mit grauen Schatten, bald wärmer durch bräunliche.

Vielleicht hat Holbein diese Tafel in Frankfurt selber gemalt. In Göthe's Kunst und Alterthum (I. p. 60.) heißt es wenigstens, Holbein sei von den Carmelitern alldort einige Jahre bewirthet worden. (Hegner, l. c. p. 40.)

Aehnlicher wieder dem zuerst genannten Bilde, doch irre ich nicht, flüchtiger sind die siebenzehn Tafeln aus dem Leben und Leiden Christi, nachweisbar im Jahr 1502 für das Kloster Kaisersheim gestiftet und von dort nach Schleisheim gebracht. (Chr. v. Mannlich, Beschreib. d. Gemäldesg. zu München und Schleisheim. München 1805. III. p. 46.) Einzelnes deutet auf die eyckische Schule. Maria z. B. auf der Darbringung im Tempel hält das Kind, als wär es ihr wunderbar fremd, weit von sich ab, und der Hohepriester nimmt es in derselben Empfindung aus ihren Händen.

In den Passionsbildern umgekehrt machen sich hier am meisten jene tollen Narrengesichter voll dämonischer Wuth und Besessenheit geltend, während Christus ihnen in möglichster Reinheit der Form gegenübersteht. Das Colorit ist hell und läßt neben saftigem Grün, Gelb und Roth besonders ein im Lichte fast weißes Blau dominiren.

Aus demselben Jahr sind zwei Duodezbüchlein, mit Studien, voll Wahrheit und Leben. In dem einen steht hinten geschrieben: Depictum per magistrum Johannem Holpain Augustensem 1502. (Hegner p. 40.) Sie befinden sich in der Bibliothek zu Basel.

Die vier kleineren Tafeln im Städel'schen Institut sind von geringerem Werth als die größeren zu Schleisheim.

Als bedeutend vollendeter in Charakteristik und Composition erweisen sich die beiden Flügel in der Gallerie der Kunstfreunde zu Prag, mit der Namensschrift, doch ohne Jahreszahl. Die Umrisse sind fest und frei mit nunmehr vergilbter Tinte gezeichnet die Schatten grau hineingetuscht und durch Schraffirungen

verstärkt; die höchsten Lichter weiß aufgesetzt. Von den trefflich modellirten Figuren erinnern einige entfernt an Peter Vischer's Apostel.

Am reichsten in Figuren und Composition ist auf der ersten Tafel der Tod der Maria. Johannes reicht der Jungfrau knieend die heilige Kerze. Die übrigen Jünger, die gewohnten Physiognomien, mit struppigtem Haar oder wilden Locken, in bewegter Stellung mannichfaltig umher gruppirt, geben mit Zwang nur den Ausdruck andächtiger Theilnahme wieder.

Auf der anderen Tafel ist innen links die Vorhölle, davor die knieende Jungfrau, auf deren Fürbitte eine gekrönte nackte Gestalt, von einem Engel empfangen, emporschwebt. Joseph, als Zimmermann beschäftigt, schaut auf die Scene; darüber sind, wie auf dem ersten Flügel, in Arabesken drei Heilige angebracht.

Sechs und dreißigste Vorlesung.

III. Ein dritter Kreis deutscher Meister, die durch flandrischen Einfluß weiter schreiten, hat seine Heimath in Franken, und zum ausschließlichen Mittelpunkt Nürnberg.

Kein Ort ist gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts und mehr noch im sechszehnten für die Geschichte der deutschen Kunst von größerer Wichtigkeit.

Aeneas Sylvius bemerkt in seiner Historie Europa's (Op. geogr. et hist. Helmst. 1699. p. 304.) Die sterile sandige Gegend, in welcher die Stadt erbaut, habe die Bürger zur Betriebsamkeit aufgefordert. „Denn Alle, sagt er, sind Handwerker und Kaufleute: daher die vielen Reichthümer und der große Namen in Deutschland."

Doch gehört Nürnberg nicht zu den älteren Städten. Erst um die Mitte des eilften Jahrhunderts kommt es in Documenten vor. Seine Gründung verdankt es den kaiserlichen Gütern der Umgegend, deren Verwaltung einen Burggrafen nöthig machte. Ansiedler ziehn allmälig herbei, besonders Franken, doch auch Bewohner aus verschiedenen Theilen des südöstlichen Deutschlands. Weder die fränkischen Kaiser noch die Hohenstaufen lassen es an Privilegien fehlen, und ihre häufige Anwesenheit im Gefolge von Fürsten und Herrn vermehrt den Verkehr. So wächst die Stadt schnell, und ihre Gemeinde, in Sit-

ten, Dialect und Volkscharakter bildet sich zu einem selbstständigen Ganzen. Denn bereits Sylvius sagt, (l. c.) die Nürnberger wollten weder Baiern sein, noch Franken, „sed tertium quoddam separatum genus.“

Unter diesen begünstigenden Umständen entfaltet sich das Stadtrecht zu seltener Schärfe und Festigkeit. Der Grundzug, wie für Venedig, giebt die aristokratisch zähe Verfassung. Vollständig zwar bleibt auch hier die Macht derselben nicht von der Bewegung der Zünfte verschont. Als nach dem Tode Ludwig des Baiern, der die Gewerke zu heben gesucht hatte, die Patrizier Karl dem Vierten zur Seite stehn, ergreift die Bürgerschaft, um ihre Freiheiten besorgt, die Partei des Gegenkaisers, und treibt 1340 die ehrbaren Herrn aus der Stadt. Der leichterrungene Sieg kommt ihr nicht lange zu Statten. Noch in demselben Jahre zieht Kaiser Karl mit großer Kriegsmacht heran, und überträgt den wieder eingesetzten Geschlechtern das alleinige Regiment auf ewige Zeiten. Zugleich aber, wie man glaubt, verordnet er einen zweiten größeren Rath. Dem inneren werden dann noch (1378) acht zünftige Bürger beigesellt. Mit dieser wahrscheinlich freiwilligen Concession schließt sich für die Gewerke der Kreis politischer Rechte.

Den eigentlichen Stamm der Gesetzgebung und Regierung bilden von jetzt an als innerer Rath 34 Patrizier und acht Vorsteher bevorrechtigter Zünfte. Die Befugniß der letzteren ist höchst beschränkt. Theils, wie es scheint, wohnen sie nur auf ausdrückliche Berufung den Sitzungen bei, theils haben sie nur eine gutachtliche Stimme, obschon ursprünglich ihre Einsetzung nicht wie später, eine leere Form ist. Die Patres ihrerseits scheiden sich in sechs und zwanzig Bürgermeister und acht alte Genannte. Letztere, als repräsentirender Ausschuß des größeren Raths, brauchen anfangs nicht zu den Geschlechtern zu gehören, im Verlaufe der Zeit jedoch werden sie nur aus den rathsfähigen Familien erwählt. Die Patres wieder zerfallen einmal in jüngere und ältere, sodann in verwaltende Rathmannen und Schöffen, welche dem peinlichen Halsgericht vorstehn. Zu

einem kleineren Ausschuß, als „innerem geheimem Rath", treten die dreizehn älteren Bürgermeister mit den vier ersten Genannten zusammen. Die Leitung wie der Vorsitz wechselt monatlich unter den Bürgermeistern, die für diese Zeit die „regierenden" heißen.

Diesem, nicht dem Gesetz, doch der Sitte nach lebenslänglichen kleinen Rath steht der größere beinahe machtlos gegenüber. Die „Genannten" desselben, selten unter zweihundert, werden von den Herren aus den angesehensten Bürgern gewählt und um Ostern ergänzt. Sie sollen einerseits die wichtigeren Beschlüsse an die Bürgerschaft bringen, andrerseits letztere vor dem Rathe vertreten. Ohne Berufung aber haben sie kein Recht zu Sitzungen, und dürfen sich auch dann nur gutachtlich über vorgelegte Fragen aussprechen.

Dessenohngeachtet sind die wesentlicheren Staatsgeschäfte auch den Rathsherren, ja selbst dem Ausschuß entzogen. Aus der Mitte der Senatoren bilden vorerst wieder sieben „seniores" mit dem regierenden Bürgermeister den „älteren geheimen Rath." Die volle Mitwissenschaft und Entscheidung kommt diesem ebensowenig zu. Ein neuer Ausschuß von Dreien besorgt allein fast die Verhandlungen mit Kaiser und Fürsten, die Bündnisse und Kriegsrüstungen, und nimmt die Bürger in Schwur und Gehorsam. Ihre Spitze erhält die Verfassung nach Ausscheidung des dritten Mitgliedes in dem Amt der beiden „Losunger", so genannt nach der alten Vermögenssteuer. Nur ihnen wird der Gang und Zusammenhang aller Geschäfte bekannt. Doch bleiben sie theils unter kaiserlicher Aufsicht dem Senate verantwortlich, theils müssen sie jährlich den Siebenherrn Rechnung ablegen.

Der älteste Losunger endlich, als höchster Beamter, ist seit 1571 zugleich Reichsschultheiß und Pfleger der Veste, nachdem die Stadt 1427 die verpfändeten Einkünfte des Schultheißenamts ausgelöst hatte, und dem Rathe 1459 der Blutbann vom Kaiser auf ewige Zeiten verliehen war.

Das Entstehn wie die Dauer dieser Verfassung lassen sich genügend weder aus patrizischer Herrschsucht und Strenge noch aus unterwürfigem Gehorsam der Bürger erklären.

In den königlichen Städten überhaupt sind die Streitigkeiten im Ganzen weniger heftig als in den bischöflichen. Besonders in Oberdeutschland haben die Zünfte, nachdem sie die Hörigkeit abgeworfen, nur noch das Recht der Mitregierung durchzusetzen, und begnügen sich in hergebrachtem Vertrauen mit einem hier größeren, dort kleineren Antheil.

Auch in dieser Rücksicht ist Nürnberg begünstigt. Es lernt niemals einen anderen Herrn als den Kaiser kennen. Kein Bischof, kein Graf steht der Stadt gegenüber. Der Burggraf ist nur die Obrigkeit für das umliegende Land; selten werden ihm städtische Rechte verpfändet.

Der Hauptgrund aber für das Fortbestehn der alten Verfassung ist in den Geschlechtern selbst zu suchen.

In anderen Orten bringen sie häufig durch innern Zwiespalt ihren eigenen Stand in's Verderben und die Stadt in Ungemach; oder sie streben in äußeren Fehden nach Schätzen und behandeln daheim die Bürger mit hoffärtiger Verachtung.

Die Patrizier von Nürnberg zeichnen sich durch Einigkeit aus. Von dem Landadel halten sie sich im Ganzen fern, und wenden sich lieber dem Großhandel zu, durch den sie ihr Interesse mit dem der Gewerke verflechten und dadurch Ernährer und Wohlthäter der Stadt werden. Die Verwaltung führen sie mit Klugheit und Mäßigung. Der venetianischen düstern Heimlichkeit bedürfen sie nicht, weder innerhalb des Raths noch gegen die Bürger, und je weniger deshalb ihre Macht bestritten ist, desto wohlgesinnter regieren sie ohne Erhebung und Stolz. Ihre politische Erziehung ist streng. Kein Untüchtiger gelangt zu den höheren Aemtern. Die Abgaben vertheilen sie gerecht, der Staatsschatz mehrt sich in ihren Händen, ihre Anstalten für das öffentliche Beste sind trefflich, und ihre Handelsverträge zeigen gereifte Erfahrung. Auch die seltene Aufnahme fremder Geschlechter trägt zur Befestigung bei. Durch die Stufen-

folge der Macht und Mitwissenschaft sind außerdem Patrizier und Zünfte fast in der ähnlichen Lage. Es besteht für die Mehrzahl faktisch nach dieser Seite eher ein quantitativer Unterschied der Rechte, als ein wirklicher Gegensatz.

Diese Verhältnisse — deren Bild ich zum größten Theil einer Abhandlung meines Freundes, des Herrn Regierungsassessor Hegel in Magdeburg habe entlehnen dürfen — lassen Nürnberg zu einer der mächtigsten Handelsstädte emporblühn. Metall- und Tuchfabriken sind schon im dreizehnten Jahrhundert in vollem Gange, und nirgend fast wird die Spedition zwischen der Levante und den nordischen Hansestädten gewinnreicher betrieben, als in diesem glücklich gelegenen Mittelpunkt, dem auch die Wege nach Osten und Westen offen stehn. Die Großhändler von Nürnberg, meist selber Rathsherren und häufig Gesandte der Republik, halten ihre Comptoirs in Cöln, Brügge, Bremen und Lübeck, in italienischen und französischen Städten. Der persönliche Besuch dieser Orte schärft ihren praktischen Blick, und macht sie nur um so begieriger, jede neue Erfindung sich anzueignen, und Erwerb und Handel stets zu erweitern.

Der wachsende Flor ruft Kaufleute und Handwerker selbst aus Italien nach Nürnberg. Sie finden gastliche Aufnahme und verbreiten ihrerseits Geschicklichkeit und Kenntniß. Auch Gelehrte und Künstler werden herbeigezogen, und besonders von den Patriziern geehrt, von denen sich manche selbst in Kunst und Wissenschaft auszeichnen.

Solch ein Zusammenwirken von praktischem Handgeschick und theoretischer Bildung weckt nun auch früh schon diejenigen Künste, welche dem Handwerk näher stehn, die Architectur, das Schnitzen in Holz, die Kunst der Steinmetzen und Metallgießer.

In der **Baukunst** herrscht hier im zwölften Jahrhundert und zum Anfang des dreizehnten, in der Burgcapelle z. B. und den alten Theilen der Sebaldskirche, noch der Basilikenstyl mit Deckengewölben. Gegen den Schluß des dreizehnten und das vierzehnte hindurch dringt die germanische Bauweise ein. Doch nicht in jener leichten reichen Entfaltung, die in dem Cölner Dom, in

der Façade des Straßburger Münster und in nordfranzösischen Werken zu vollster Pracht gelangt, sondern minder gegliedert, gewerkartiger und bürgerlich schlichter. Heitere Zierlichkeit zeigt nur der neue Chor von St. Sebald (1377) mit seinen schlanken Pfeilern und Säulchen, die bei gleich hohen Seitengängen palmenartig ihre flacheren fröhlich geschmückten Bogen ringsher ausstrecken. Ein Geschmack, der endlich im fünfzehnten Jahrhundert in dem neuen Chor der Lorenzokirche (1439—77) schon ausgeartet erscheint.

Aus demselben Baustyl entwickelt sich als belebender Schmuck eine verwandte Sculptur; getragen noch von den Ueberlieferungen altchristlicher Kunst, doch in Stellung, Bewegung und Faltenwurf auf weichen Schwung der Linien und in den fein behandelten Gesichtstheilen auf den beginnenden Ausdruck inneren Lebens gerichtet. (Kugler, Handb. d. Kunstgesch. S. 516.) In diesem Charakter meißelte besonders Sebald Schondorfer die Statuen in der Vorhalle der Marienkirche (1355—61) und an dem gleichzeitig erbauten Brunnen.

Einer anderen Richtung bricht Adam Kraft in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts Bahn. Er sucht die Sculptur selbstständig zu machen, und aus dem architectonischen Typus gegen das Malerische hinüber zu wenden. In Physiognomien Gestalt und Bewegungen durch portraitartige Charakteristik und individuellre Lebendigkeit für den Ausdruck der Leidenschaften. Daß er bei der Schwierigkeit dieses Uebergangs in fast schneidende Schärfe geräth und lieber die vaterstädtischen Formen nachbildet als die Antike, liegt in der Natur seiner volksthümlichen Neuerung.

Die Metallgießer ihrerseits schlagen einen wiederum verschiedenen Weg ein. Am sichtlichsten durch die Familie Vischer.

Der ältere Herrmann Vischer behält selbst in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts den germanischen Styl noch aufrecht. Er bemüht sich, denselben nur von Neuem zu beleben, und durch einzelne antike Motive, in der Gewandung namentlich, zu veredeln. Sein Sohn jedoch, Peter, der berühmteste sei-

nes Geschlechts, läßt anfangs, z. B. in dem Grabmonument des Erzbischofs Ernst von Magdeburg (1495), Adam Kraft's Darstellungsart auf sich einwirken. Wie es scheint, nur als Durchgangspunkt. In seinem spätren Werke, dem Sebaldsgrab, strebt er den Typus seines Vaters mit reicherem Studium antiker Formen und frischem Blick auf die lebendige Gegenwart zu verbinden. In den Aposteln überwiegt der germanische Styl, in den allegorischen Figuren die Antike, und erst in den Scenen aus der Legende des Heiligen kommen beide mit jener realen Charaktertreue in Einklang, in der seine eigene Portraitstatue dasteht. (Kugler, Handb. d. Kunstg. S. 777—78.)

Bei so förderlichen Umständen fehlt es auch der Malerei nicht an Vorarbeiten. Lage, Local, Kunstliebe, Reichthum, alles kommt ihr zu Gute, und die Sculptur fordert sie zum Wettstreit in ihrem eigenen Gebiete heraus. Denn in Franken verbinden sich, wie in Schwaben, Sculptur und Malerei häufiger und enger als in anderen Theilen Deutschlands zur gemeinsamen Auszierung der Altäre. Besonders in Kirchen des späteren germanischen Styls, der als Baukunst schon durch perspectivische Wirkung in's Malerische herüberschweift und vermittelst des bunten, gebrochenen Tageslichts durch das ganze Gebäude den künstlichen Schein einer wunderbaren Farbenstimmung verbreitet. Aus dieser soll dann als Glanzpunkt der Hochaltar vorleuchten. Von Außen in architectonischer Form, im Innern voll von Standbildern der Heiligen, oder Reliefs und Scenen aus der Geschichte Christi; prächtig durch Gold, Silber, köstliche Geschmeide und gefärbte Gewänder, beseelt durch fein bemalte Gesichter und Hände, die doch wieder den Sculpturcharakter nicht verläugnen dürfen, da sich die Malerei erst auf den Flügeltafeln selbstständig zu ergehen hat. Bei diesem gemeinsamen Zweck zeigen Gemälde und Statuen nicht nur gewöhnlich den gleichen Schulcharakter, sondern die vorwaltend malerische Wirkung, zu der das Ganze bestimmt ist, macht es wahrscheinlich, daß den berühmteren Malern, welche die Schildereien lieferten, auch die Zeichnung und Fertigung des gesammten Schreins übertragen wurde. Außer in un-

gefärbtem Holz arbeiteten die Bildschnitzer selten ohne Beihülfe der Maler, und standen in Bezug auf Styl und Behandlung unter deren Aufsicht; woraus denn der Einfluß der jedesmal blühenden Malerschule auf die Bildschnitzereien erklärlich wird. (Schorn, Kunstbl. 1836. Nr 2. p. 7. Wach, Kunstbl. 1833. Nr. 2. Kugler, Handb. d. Kunstg. p. 558—60, p. 771.) — Die Reihe älterer Malernamen, die von Murr in seinem Journal, (Bd. II. p. 68. sq.) und die Nachrichten über frühere Gemälde, die er in seiner Beschreibung von Nürnberg anführt, will ich nicht wiederholen. Wir haben es allein mit der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts zu thun.

Ihre Aufgabe ist einfach. Sie hat das auszubilden, was Martin Schön, die Ulmer Schule und Holbein unerledigt lassen.

Das Anmuthige und Liebliche, wie die innere Harmonie kräftiger Charaktere gelangen den Meistern im Elsaß und Schwaben in hohem Grade. Doch um deswillen eben mildern sie gern alles Strenge, oder nehmen es gar nicht auf. Das höhere Ziel aber liegt nicht in dem bloßen Vermeiden. Selbst das Scharfe muß sich die Darstellung, wenn es nöthig wird, einverleiben, um es in echter Mäßigung in Fluß und Einklang zu bringen.

Bei den fränkischen Malern war schon im vorigen Jahrhundert die härtere Charakteristik herrschend. Verstärkt sich die gleiche Richtuug nun auch in der jetzigen Epoche, so geschieht es, glaube ich, weil die Kunst sich fester noch an das Handwerk anschließt. In Schwaben feiert der Minnegesang seine volle Blüthe, und auch die Meistersänger des vierzehnten Jahrhunderts schließen sich hier wie am oberen Rhein und zu Mainz noch dieser Dichtkunst in minder abweichender Weise an. Im fünfzehnten aber wird Nürnberg ein Hauptlocal für die zünftige Uebung der äußeren Form und den Ausdruck prosaischer Reflexionen.

Die Malerei folgt dem ähnlichen Wege. Gerade in Nürnberg ist ihr enger Verein mit dem Handwerk um so unabweislicher, jemehr die Zünfte in ihrer Beschränkung zugleich ihre ungeschmälerte Ehre finden. Ihrer Ruhe und Ordnung hauptsächlich verdankt die Stadt den wachsenden Flor. Der Clerus ver-

mag sich nicht vorzudrängen, und das Raub- und Kriegswesen der fränkischen Ritterschaft bleibt ein den Städten entgegengesetzter Lebenskreis. Gewerk, Kleinhandel und Fabrication aber entwickeln auch innerhalb der Anschauung vor allem den aufmerkenden und streng unterscheidenden Verstand. Besonders wenn das Gedeihn des Ganzen statt auf dem Segen der Natur, nur auf hartnäckigem Fleiß und klugem Erwerb beruht.

Schon Grüneisen (Ulm's Kunstleben ꝛc. p. 7.) sagt von den fränkischen Malern, sie setzten die Wahrheit über die Schönheit, und ergötzten sich selbst am Häßlichen, wenn es nur Bedeutung und Charakter an sich trage.

In der That, ihrem Verstande, der sich die Gegensätze ungelöst auseinander hält, ist es Ernst mit der realen Häßlichkeit. Dieß Extrem durch tieferen Humor wieder umzuwenden oder als dämonischen Fanatismus erscheinen zu lassen, kommt ihnen kaum in den Sinn.

Deutlicher noch wird der Einfluß des Handwerks in der technischen Ausführung.

Das Formschnittwesen, von welchem der Bücherdruck ausgeht, das Coloriren von Heiligenbildchen und Spielkarten, womit von Nürnberg aus der breiteste Handel betrieben wird, diese Gewerbskunst sind hier von größerer Wirksamkeit als in Ulm oder Colmar. Die besten Meister bewahren zu größtem Theil auch in Gemälden die schwarzen Umrisse, auf die sich der Holzschnitt einschränken muß. Die flandrische Malweise, die dem entgegengesetzten Prinzipe folgt, ist zwar auch ihnen nicht unbekannt, ihr Hauptgesichtspunkt jedoch sind charakteristische Formen. Nichts hebt diese in einfacherer Schärfe hervor als festgezeichnete Umrisse, für welche dann das weitere Ausmalen kein Ueberfluß, doch auch nicht das einzige Mittel ist, sichtbar und wirksam zu werden. Benutzen nun aber dieselben Meister, hauptsächlich gegen den Schluß des Jahrhunderts, zuweilen auch für die Oelmalerei das flüchtigere Antuschen so viel als möglich, so geschieht dieß weder aus Mangel an Ausbildung, noch, wie zu Rubens' und Teniers' Zeit, der neuen gesteigerten Wirkung wegen. Sie haben

mehr wohl den äußeren Vortheil im Auge, daß diese Behandlungsart schneller zum Ende führt, als der flandrische gründlich ausmalende Fleiß. Die merkantilische Betriebsamkeit, die alle Bestellungen, je mehr ihrer sind, um so lieber zu fördern strebt, scheint bereits dieser Epoche nicht abzugehn.

So viel Treffliches nun auch der enge Verein von Handwerk und freier Kunst hervorgebracht hat, so liegt darin doch eine gefährliche Klippe. Die reichsstädtische Freiheit ist ein kostbares Vorrecht; je weniger die Zünfte aber selbstständig in das Regiment eingreifen, das ihre Stadt mit den Welthändeln und höhern Intressen des Reichs in Verbindung setzt, je bürgerlich beschränkter bleibt der Sinn nur auf das Nächste gerichtet. Besonders wo der praktische Haus- und Gewerksverstand die befreiende Phantasie zurückhält. Kommt hiezu in dem eignen Leben noch eine unbehülfliche Eckigkeit, bei der wohl das Tüchtige einkehrt, aber die Grazien ausbleiben, so läuft die Kunst nur zu leicht Gefahr, prosaisch zu werden.

Die Sculptur deshalb sucht nicht mit Unrecht in dem frühren germanischen Styl oder antiken Formen eine Aushülfe. Die Malerei jedoch kann für die jetzige Epoche weder bei jenem Beharren, noch bei den Alten und Italienern sich einbürgern. Für sie steht nur ein Weg offen; der Anschluß an die eyckische Schule. Denn diese verbindet mit genauer Beobachtung zugleich die innige Tiefe, mit abgeschlossener Bürgerlichkeit die umfassende Weite, und mit dem weltlichen Ernst die heiligende Demuth.

Wenn die schwäbischen Schulen im Ganzen daher den eyckischen Einfluß mehr von sich ablehnen als sich ihm hingeben, so gleichen die nürnberger Meister in Betreff ihres volleren Aufnehmens den Westphalen und Cölnern. Bei diesen jedoch giebt die nöthige Kräftigung den Grund der Verbindung ab, für unsere Stufe umgekehrt soll das Harte sich mildern, das prosaisch Reale poesiereich beseelt und das Weltliche religiös vertieft werden. Dessenohngeachtet darf auch hier die niederländische Einwirkung die Phantasie nur befähigen, den Kern ihrer heimischen Vorzüge künstlerisch zu entfalten.

Diesen Forderungen kann nur Genüge geschehn, insofern in dem nationalen Grundcharakter bestimmte Elemente an und für sich der eyckischen Auffassung näher entsprechen. Solch innrer Zusammenhang ist wirklich vorhanden. Die Anmuth wird von der Nürnberger Schule nicht aus formeller Ungeübtheit mit schärferen Affecten und Formen vertauscht. Der Grund liegt tiefer. An stetiger Harmonie und innerem Frieden in weltlichen und religiösen Zuständen, woraus jene offene Milde entspringen könnte, gebricht es nicht. Die Zünfte aber, statt zu herrschen, werden beherrscht. Der lebendige Einklang des Ganzen bleibt für sie nur ein Werk fremder Thätigkeit, die mit kräftigem Ernste über ihnen steht und sie von oben her leitet. Je oligarchischer die Verfassung ist, um so durchgreifender wird die Macht der Regierung allen fühlbar. Die Stände sind noch weiter geschieden als anderwärts, doch Patrizier wie Handwerker, Großhändler wie Krämer, alle sind gleichmäßig überwacht, und durch die gemeinsame Ordnung geregelt; ja die Obrigkeit, um solche Verfassung im Gang zu erhalten, muß fest auch gegen sich selber sein. Diese Strenge der allgemeinen und persönlichen Zucht, wie jenes Gefühl einer überragenden Herrschaft, der alle gehorchen, werden das Band der ähnlichen Anschauung zwischen den Malern in Nürnberg und Flandern. Mit dem großen Unterschied aber, daß es andere *Gebiete* sind, in welchen diese Vorstellungen sich hauptsächlich geltend machen. In Nürnberg prägt sich im *weltlichen* städtischen Leben das Verhältniß aus, das die Brüder van Eyck von der *Religion* her zum Ausgangspunkt nehmen.

Diese Verschiedenheit führt nicht unwichtige Abweichungen nach sich. In Nürnberg geht die äußere Strenge der Formen aus der innern hervor. Die van eyckische Schule ist kaum minder streng, theils aber wendet auch sie sich im weiteren Verlauf ausdrücklich zum Zierlichen hinüber, theils verdeckt ihre ebenso fein als individuell belebende Modellirung von Anfang an das allzu Herbe, und vergütet es überall durch die reizende Farben-

pracht und reiche Naturumgebung. Nach allen dieser Seiten bleiben unsere Meister trockner und härter.

Was ihnen näher zu Gute kommt, ist jene unverbrüchliche Hoheit, von der ein strenges Gebot ergeht der Ehrfurcht und Andacht. Doch die schwäbischen Schulen bereits setzen die Anmuth innrer Harmonie und die selbstgewisse Befriedigung an deren Stelle. Mehr noch bilden die Meister von Nürnberg diejenige Schule, aus der unmittelbar Dürer entspringt, ein Genius, der Reformation enger verwandt als irgend ein andrer von allen bisherigen Malern. Der Fortschritt zu Dürer hin muß jetzt schon an ihnen sichtbar werden.

Selbst in der Nachbildung flandrischer Physiognomien und Seelensprache verschwindet das eigentliche Kirchliche. Alles wird menschlich selbstständischer und weltlicher. Das stumme Sinnen des ganzen Gemüths verwandelt sich zum klaren Nachdenken, das innig verschlossene Gemüth zum redenden Verstande, und wenn auch eine noch schärfere Hoheit hindurchwaltet, so ist es doch mehr ein obrigkeitlicher Ernst, und ihm gegenüber eine bürgerliche und häusliche Ehrfurcht. —

Sieben und dreißigste Vorlesung.

Von einzelnen Meistern dieser Epoche muß ich mich, als berühmtesten, auf Michael Wohlgemuth beschränken. Ihm allein dürfen unter den vorhandenen Tafeln einige mit Sicherheit zugetheilt werden.

Seine Lebensumstände sind wenig bekannt; van Mander erwähnt ihn gar nicht und Sandrart sagt nur, „das weltbeschriene Nürnberg möge sich über ihn erfreuen, als welcher zu seiner Zeit für einen der bästen Kunstmahler und Reißern geachtet worden: dannenhero auch der große Dürer zu ihm in die Lehre gestellet worden.“ Von seinen Arbeiten nennt er nur die Holzschnitte der Nürnbergischen großen Chronik, und die Altartafeln aus der Augustinerkirche, die jetzt ein Hauptschmuck der Moritzkapelle sind.

Einen festeren Anhaltspunkt giebt das Portrait der Praun'schen Sammlung, gegenwärtig in München. Die Aufschrift der Rückseite lautet: dieses hat Albrecht Dürer abkonterfät nach seinem Lehrmeister Michael Wolgemut im Jahr 1516, undt er war 82 Jar undt hat gelebt pis man zelet 1519 Jar, da ist er ferschiden an St. Endres Dag früh en die Sün aufgüng. (Huberts Handbuch Bd. 1. p. 108. Fiorillo, Gesch. d. z. K. in Deutschl. II. p. 327—28.)

Diesem Bericht zufolge ward Wohlgemuth um 1434 geboren; und stammt nach Doppelmayer (histor. Nachricht von nürnb. Malern und Künstlern p. 181.) aus einer nürnbergischen Künstlerfamilie. Seine Vaterstadt scheint er in späteren Jahren wenig verlassen zu haben, wer jedoch in der Jugend sein Lehrmeister gewesen, ist unermittelt. Heinecken ertheilt nur mit geringer Wahrscheinlichkeit dem Jakob Walch diesen Ruhm. In Neudörffer's Nachrichten heißt es zwar: „Jakob Walch starb 1500. Hans von Kulmbach ist sein Lehrjunge gewesen;" des Wohlgemuth aber wird nicht gedacht. (v. Quandt; d. Gem. d. M. Wohlg. ect. Dresden und Leipzig. Fol. 5.)

Daß Michael noch als Greis beweibt war geht aus dem Contract hervor, den er wegen des Schwabacher Hochaltars abschloß. Seiner Frau sind darin zehn Fl. „zum Leykauf" festgesetzt.

Von den Nürnbergischen Malern scheint er eine der größten Werkstätten mit vielen Gehülfen und Schülern gehabt zu haben. Schon Dürer, der 1486 zu ihm in die Lehre kam, führt über die Behandlung von Seiten der Gesellen Klage, und je älter der Meister ward, jemehr wohl überließ er die Arbeit zu großem Theil seinen Schülern. Hierauf deutet wenigstens der obenerwähnte, von dem Schwabacher Rathpfleger vorsichtig abgefaßte Contract. Derselbe besagt ausdrücklich: „wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er solang endern vnnd pussen, bis die nach der bestendigen Besichtigung von beeden tailen dazu verordnet wohlgestalt erkannt wurd, wo aber die tauel dermassen es vngestalt gewinn, der nit zu endern were, So soll er soliche Taueln selbst behalten vnnd das gegeben gelt on abgang und scheden widergeben." (v. Quandt. l. c. fol. 10.)

Die frühesten unter den bekannten Arbeiten Wohlgemuth's sind Bildschnitzereien.

Winterbach, in seiner Geschichte der Stadt Rothenburg, schreibt ihm einen Altarschrein zu, den er schon um das Jahr

1451, nach v. Quandt um 1454, für die St. Jacobskirche gefertigt habe. Doch ist dieß Jugendwerk bereits im Jahr 1494 verbrannt. (Schorn, Kunstbl. 1836. No. 3. p. 11.) Ein zweiter Schrein in derselben Kirche, für den Altar des heiligen Blutes im Jahr 1474 gestiftet, besteht nur aus unbemalten Figuren, in Gestalt mager und schwach in Zeichnung, obwohl im Typus der Schule, so daß diese Arbeit, nach Schorn's Urtheil, „jedenfalls nur zum geringeren Theil dem Meister selbst angehören dürfte."

Die Hauptkraft seines Genius aber wandte Wohlgemuth bis in sein spätes Alter der Malerkunst zu. In ihr verbindet er drei Elemente.

Die Grundlage bildet die Erinnrung an den früheren Typus, den er von seinem Lehrer überkommen und in seiner Jugend an den Sculpturwerken seiner Vaterstadt studirt haben mag. Er liebt noch die goldenen Lüfte und tellerartigen Glorien; auch sind die meisten seiner Gestalten schmal in den Schultern, in den Hüften etwas gedreht, und manche der schöneren Köpfe rundlich, von feiner Nase und kleinem Munde.

Mit klarem Sinn jedoch wandelt er dieß Ueberlieferte zu durchgreifend fester Charakteristik um. Scharf zu individualisiren, lebendig zu bewegen und die heilige Geschichte in die Form seiner Umgebung zu kleiden, ist sein Hauptproblem. Unter seinen Zeitgenossen hat er hiefür die kräftigste Anschauung, die in ihrer alterthümlichen Strenge durch schlichte Würde und nachhaltige Großheit alle anderen Meister besiegt. Schroffes bekümmert ihn wenig; er sieht auf verständliche tüchtige Bezeichnung mehr als auf Freundlichkeit; selbst das Grelle in Form und Ausdruck giebt ihm keinen Anstoß. Sein Gegenstand scheint dieß zu fordern.

Gerade die Städte, die später kampflos zum Protestantismus übergehn, erfreun sich an extremen Darstellungen der Passion. Denn in ihr am schärfsten kommen die Gegensätze zur Sprache, deren Versöhnung die Reformation erstrebt, die menschliche Selbstgewißheit und Heiligkeit Gottes. Das Verwerfliche

ihres Kampfs so eindringlich als möglich zu machen, ist das unbewußt nächste Interesse. — Die religiöse Freiheit darf der Andacht und Ehrfurcht am wenigsten entbehren. So will denn auch unser Meister das Härteste, was jemals geschehn, nicht mit Milde behandeln, das Schmachvollste, was der Mensch je vollbracht, nicht verschönern. Je ehrsamer die rechtschaffnen Nürnberger leben, desto mehr glaubt er die wirkliche Häßlichkeit in dem frechen Aufruhr noch überbieten zu müssen. Ihr gegenüber stimmt ihn das unverletzlich Heilige zum gewichtigsten Ernst. In einigen seiner Gestalten liegt ein so tiefes Nachdenken, als gält es, das Unverträglichste doch im Geist zu bezwingen. In anderen will er die Hoheit, Treue und Frömmigkeit gleichsam geborgen zeigen vor dem rohen Anlauf der Welt.

Für diesen Punkt kommt ihm das Vorbild der eyckischen Schule zu Hülfe. Er entlehnt theils das Local in Landschaft und Architectur, theils Charaktere, Motive, Gruppirung, Costum und Faltenwurf. Besonders, scheint es, zieht ihn der ungestörte Friede in diesen Bildern an. Denn je leichter in Gent das Volk sich ereifert und zuschlägt, um so heiliger breitet sich eine religiöse Ruhe über die flandrische Darstellung. Für die Verkündigung, das Opfer der Könige und ähnliche Scenen bildet Wohlgemuth diese Stille glücklich nach, und sucht auch dieselbe Einfachheit der Composition zu erreichen. Doch ist es ihm weder um den flandrischen Ausdruck der Andacht zu thun, noch kommt er den Eyck's und ihren Schülern in seiner Durchbildung der Form und Farbe nahe. In Charakteristik, Geberden, Stellungen bleibt er oft unbehülflicher, in reichhaltigen Motiven aus dem wirklichen Leben handfester. Der zarte Geschmack, der aus der Grazie der Seele fließt, scheint ihm abzugehn. Kinder und jugendliche Gestalten werden bei ihm leicht in den nackten Theilen durch steife Eckigkeit häßlich. Ueberhaupt steht er im Studium des menschlichen Körpers und richtiger Zeichnung hinter den Niederländern fast ebenso weit zurück, als er in klarer Schön-

heit und lebendiger Abrundung bewegterer Gruppen von Martin Schön übertroffen wird.

Ob Wohlgemuth in Oel oder Tempera gemalt habe, will Herr von Quandt nicht entscheiden; „die eigenen und zumal frühren Bilder hält er jedoch für keine eigentlichen Oelmalereien." Er findet die Farben dick aufgetragen und undurchsichtig. (l. c. Fol. 6.) „Vorzüglich aber fehle das untrügliche Merkmal der eyckischen Malerei, jene feste, glänzende, emailähnliche Oberfläche, die ihre Durchsichtigkeit selbst bei nicht dünnem Auftrag körperlicher Pigmente von einem jetzt unbekannten äußerst durchsichtigen Harze gewinne, das die Gebrüder van Eyck dem Oel beigemischt hätten. Durch ungemischtes Oel sei weder jene Glätte noch diese Durchsichtigkeit zu erreichen." (Fol. 12.)

Es thut mir leid, dieser ganzen Ansicht direct widersprechen zu müssen. Die Durchsichtigkeit und emailartige feste Glätte hangen weder von dem Oel ab — denn viele Temperabilder zeigen dieselben Vorzüge — noch von dem hinzugefügten Harze, insofern auch neuere Oelgemälde, ausgeführtere Landschaften Blechen's z. B., den Eyckischen hierin nicht nachstehn, und doch notorisch ohne dieß Harz gemalt sind.

Wenn deshalb Wohlgemuth's technische Behandlung nicht der flandrischen durchweg ähnlich sieht, so folgt noch nicht, daß er in Tempera gemalt haben müsse. Kein Meister dieser Zeit, der sich die van eyckische Auffassnng in so hervorstechender Weise einverleibt, hat sich mit der bisherigen Praxis begnügt. Vielleicht erhielt Wohlgemuth durch Herlen's Aufenthalt in Franken, der zwischen 1460—66 fallen kann, die erste Unterweisung. Von früheren Werken aber ist wahrscheinlich keins erhalten. Die späteren, wie bereits Schorn versichert, sind sämmtlich in Oel. (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 9.)

Ueberhaupt konnte Michael Wohlgemuth, jemehr er einer Uebergangsstufe angehört, bei der Länge seiner Laufbahn um so weniger ohne mannichfache Entwicklung bleiben. Hieraus, wie aus der Hülfe, die ihm in späteren Jahren seine Gesellen leisten

mochten, läßt sich die Verschiedenheit der ihm zugeschriebenen Tafeln erklären.

Für die Eintheilung, glaube ich, darf man drei Stufen feststellen. Ich gehe dabei von der Annahme aus, daß diejenigen Werke, in welchen die flandrische Einwirkung deutlicher sichtbar wird, erst der mittleren Epoche zufallen können; denn vor dem Jahr 1460 sind auch in anderen deutschen Schulen dergleichen Tafeln kaum nachzuweisen. Die nöthige Vorentwickelung, um den eyckischen Einfluß erfolgreich zu machen, ist in Oberdeutschland nicht früher vorhanden. Bei Wohlgemuth mag derselbe etwa zwischen 1470—90 besonders lebendig gewesen sein, so daß die vorangehenden Bilder am meisten den national fränkischen, die nachfolgenden aber durch Theilnahme der Schüler bereits viel von dem Charakter an sich tragen, den Dürer zur Spitze gebracht und durch Deutschland verbreitet hat.

In die erste Entwicklungsstufe setze ich hiernach als Hauptwerke die Tafeln, welche in Nürnberg selbst in der Lorenzo- und Frauenkirche Wohlgemuth's Namen tragen, so wie diejenigen, die ihm in der münchner Pinakothek zugetheilt werden.

Alle jedoch bedürfen noch einer bei weitem genaueren Critik und Vergleichung, als ihnen bisher ist gewidmet worden. Ich habe sie leider nur vor längerer Zeit ganz ohne solch einen Zweck gesehen.

Die relativ meiste Schärfe der Form und des Ausdrucks haben die Tafeln in der Pinakothek, ursprünglich für die Dreieinigkeitskirche der Stadt Hof gemalt. Am deutlichsten unter ihnen ist mir die Auferstehung erinnerlich. Christus, mit strengen Umrissen in rothem, winklich gebrochenem Mantel, ist soeben dem Grabe entstiegen. Unerschütterte Ruhe herrscht durch die ganze magere, steife Gestalt und das gradausschauende Antlitz. Doch nicht in jener eyckischen Hoheit oder mysteriösen Tiefe Rogier's van Brügge. Es ist mehr ein unbeugsamer Ernst, der über dieß Wunder der Auferstehung nachdenkt, bis es ihm klar, wie der Zusammenhang anderer Weltverhältnisse vorliegt. Um den Grabstein her schla-

fen die Wächter, häßlich von Gestalt und Physiognomie, in eckigen Stellungen. Der Hintergrund öffnet den Blick auf einen Berg und die Stadt Gottes, über welche die Sonne im Morgenglanz aufgeht. Das Colorit, soweit ich es mir zurückrufen kann, ist von brillanter Bestimmtheit der Hauptfarben und einfacher Harmonie. Die ungemilderte Strenge läßt diesem Bilde durchgängig die feste Kernigkeit, der es nur um die Sache zu thun ist, müßte sie dadurch auch herb erscheinen.

Drei andere Tafeln enthalten die Anbetung, die Kreuzigung und den himmlischen Gruß, Christus am Oelberge und den Erzengel Michael.

Mit diesen Gemälden haben die Bilder der Frauenkirche zu Nürnberg nur theilweise Verwandtschaft. Sie dürfen jedoch nicht mit jenen verwechselt werden, die von Murr, ohne Angabe ihres Meisters, als Doppelflügel eines Schrein's beschreibt, für welchen Veit Stoß 1504 in Jacob Welser's Auftrag das vortreffliche Standbild der Jungfrau schnitzte. (Beschr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb. p. 90.) Die jetzt dort aufgestellten, — in der Mitte die Verkündigung, Kreuzigung und Auferstehung, an den Seiten Apostel und Heilige, — sind verschieden an Werth. Die Auferstehung gleicht der münchner Tafel; den Gruß des Engels zählt von Quandt zu Wohlgemuth's vortrefflichsten Werken. (l. c. Fol. 8.) Ohne erneute Anschauung wage ich hierüber ein Urtheil so wenig, als über das Altarblatt in der Lorenzokirche, von welchem von Murr glaubt, daß es von Wohlgemuth gemalt sein möge. (l. c. p. 125.) Volkart hat es 1782 in Kupfer gestochen.

Den Altar mit Schnitzwerk in der Familienkapelle der Freiherren von Haller, zunächst dem Johanneskirchhofe zu Nürnberg, sowie zwei andere Altäre zu Heilsbronn bei Ansbach (Kunstbl. 1836. No. 3. p. 10) und zu Herspruck (ib. 1831. No. 12.) habe ich nicht gesehen.

In seiner zweiten Epoche wendet sich Wohlgemuth, wie schon gesagt, zur flandrischen Schule herüber. Doch nur in Bezug auf die Darstellung ruhiger Hoheit und einer bedächtigen An-

dacht, die sich weniger aus der geheimen Tiefe der Brust, als aus lebensernstem Charakter, aus Belehrung und Sitte entwikkelt hat. Seine Vorbilder sind mannichfach. Theils, wie es scheint, Gemälde der cölnisch-flandrischen Richtung, theils niederländische, vornehmlich von Rogier's van Brügge Nachfolgern. Auch das Meißner Dombild kann ihm bekannt gewesen sein.

In Scenen der Passion bleibt er zu scharfem Gegensatze ganz der bisherige fränkische Meister, oder stellt im eyckischen Typus nur einzelne nachdenklichere Charaktere in das bunte Gewühl.

Diese Entgegenstellung springt am auffälligsten an den Flügeln des Altarschreins der Marienkirche zu Zwickau ins Auge. Zu großem Bedauern kenne ich sie nur aus den Lithographien, die Herr von Quandt im Auftrage des sächsischen Alterthumvereins herausgegeben hat.

Der ganze Schrein, Malerei und Schnitzwerk, wurde, laut einer schriftlichen Nachricht auf der Rückseite des Bildes, im Jahr 1479 von dem Amtshauptmann Römer bei Wohlgemuth für 1400 rheinische Gulden verdungen. (v. Quandt l. c. Fol. 9. Kunstb. 1836 Nr. 3. Hildebrand's Archiv merkw. Urk. und Nachr. Leipzig 1833 1. Heft p. 36 ff.)

In der Kraft des Mannesalters muß der berühmte Meister dieser umfassenden Arbeit die treulichste Sorgfalt gewidmet haben.

Die lebensgroßen Figuren in der Mitte und den Flügeln sind wahrscheinlich von ihm selber aus Lindenholz, halb in dem früheren germanischen, halb in dem ihm eigenthümlichen Styl geschnitzt, und dann mit zarter Genauigkeit bemalt. Die schmalen Körper mit rundlichen Köpfen haben ausgebogene Stellungen, doch eckigen Faltenwurf; die Frauen sind jugendlich, Haar und Mäntel, Postamente und Baldachine vergoldet, Untergewänder und Hintergrund zu bunter Farbenpracht übertüncht. In den Gemälden, seltner zwar, kommen gleichfalls Züge zum Vorschein, die neben echt oberdeutschen an cölnische Elemente erinnern können. Am durchgreifendsten erweist sich der flandrische

Typus. Denn auch das Local ist niederländisch, doch mehr in Landschaft als in Architectur, und in Felsenpartien phantastischer.

Die vier hohen Tafeln der Außenflügel stellen die Leidensgeschichte dar: Christus am Oelberge — vor dem Volk, gegeißelt, verspottet, — zur Kreuzigung geschleppt, — und gekreuzigt. Sowohl Herr von Quandt als Hofrath Schorn theilten die Ausführung den Gesellen zu. Allerdings mag sie roher sein; ohne verrenkte Stellungen geht es nicht ab. Doch sehe ich keinen genügenden Grund, selbst diesen Mangel nur den Gehülfen zur Last zu legen. Composition und Charakteristik gehören sicher dem Meister an, der Ausdruck ist durchweg verstanden, lebendig, treffend, und *schülerhafte* Carricaturen weiß ich kaum aufzufinden. Weshalb überhaupt soll ein Mann in so frischen Jahren das Ausmalen gerade der *schwierigsten* Tafeln den Knechten überlassen haben. Er selber, glaub ich, mußte alle Kraft des Geistes anspannen, um sie zu erfinden, und alle Geschicklichkeit zusammennehmen, um sie zu vollenden.

Die Gruppirung ist einfach und klar; bei der Kreuzigung, bringt man die unausgebildete Luftperspective und Gedrängtheit des Zuges in Anschlag, wohlgelungen. Die gesammte Auffassung aber bleibt ohne die vollere Weihe. Christus leidet wie andere Menschen, statt im Dulden selbst durch Milde und Hoheit zu überwinden. In dem Volk ist weniger die Blutgier und Bosheit herausgehoben, als das gewöhnliche Behaben der Menge bei Hinrichtungen und Aufruhr, zu dem auch die Ernsteren sich fortreißen lassen, so daß nur die Besten als mißbilligende Zuschauer dastehn. — Ergreifender, in niederländischer Weise, ist die Kreuzigung; unter den bisherigen das ruhigste Bild, obschon im Ausdruck der Theilnahme, des Nachdenkens, der Bekehrung und Andacht mannichfach und bewegt genug. Was jedoch fehlt, ist jener erschütternde Seelenschmerz Maria's, Johannes' und der begleitenden Frauen. Es ist, als fühlten die fränkischen Meister dieser Stufe mehr das Verdammungswürdige in der Marter und Pein als den Schmerz über das Leiden Christi durch ihr eigenes Herz gehn.

Die vier inneren Tafeln, die Verkündigung und Anbetung, das Opfer der Könige und die Familie der drei Marien, sind die gelungensten. Offene Zimmer mit Gärten, niedrigem Mauerwerk und verfallenen Bogen umgeben jene frommen Scenen, deren häusliche Stille und Heiligkeit das Christenthum zu einem frohen Glauben des Hauses und der Familie macht. Alle Milde, die dem Meister irgend zu Gebote steht, hat er mit Ernst und Ruhe zu verschmelzen gesucht. Freundliche Städte und Landschaften bilden die Ferne, Vögel zwitschern auf Gebälk und Mauern, und die Pracht der Gewänder und Teppiche wieder soll dem Ganzen Würde und Glanz verleihn. Wie vollständig er die meisten Motive aus der eyckischen Schule entlehnt, ja selbst deren Ausdruck theilweise beibehält, bewahrt er sich dennoch die nöthige Freiheit und den mitschaffenden Geist. Kein oberdeutsches Werk erinnert hierin wie dieses an das Meißner Dombild. Stimmten die Färbung und Technik überein, so könnte Wohlgemuth vielleicht als Spitze seiner Vollendung auch jenes Altarblatt gemalt und erfunden haben. Die Composition erfreut durch die gleiche grandiose Einfachheit, und ist doch lebendig. Fast alle Figuren sind nobel gedacht, von freier Bewegung und schön geordnetem Faltenwurf. Die Hände voll Ausdruck, die Köpfe beredt; an vielen öffnen die Lippen sich eben, um auszusprechen, was im Innern vorgeht. Die portraitartigeren Charaktere schauen offen darein, als wäre das Rechtthun in Stadt und Haus, das sie täglich üben, auch in der Religion das festeste Band, um sie mit Gott zu verknüpfen. Wir vermissen die eyckische Andacht nicht, weil sie selbst ihrer nicht zu bedürfen scheinen.

Die Verkündigung findet Schorn den Aussenflügeln des cölner Dombildes ähnlich. Ich kann dem nicht beistimmen. Sie gleicht in Composition mehr dem Gruß des Engels, wie er von dem Genter Altarbilde auf die flandrische Schule übergegangen ist, doch überragt Wohlgemuth diese Schüler in ruhiger Größe und Macht der Form. Die Anbetung hat mit dem Heiligen Lucas der ehemaligen Boisserée'schen Sammlung Verwandtschaft. Am eigenthümlichsten ist die Familie der drei Marien.

In dieselbe Epoche, als kleineres Werk, gehört die Kreuzführung in der Sebaldskirche zu Nürnberg mit der Jahreszahl 1485; ein Bild von gründlicher fast niederländischer Ausführung, doch in fränkischer Technik. Im Hintergrunde liegt Jerusalem, wenn ich nicht irre, mit den vier Thürmen des Bamberger Domes, mitten in einer flandrischen Landschaft. Von der Stadt aus wendet sich der Zug nach links in den Vorgrund, und dann in langem Bogen gegen den Hügel hinauf; gedrängt, doch in verschiedene Gruppen zertheilt, reich an Figuren in heimischem, buntfarbigem Costum und mannichfachen, eckigen Stellungen; größtentheils scharfe, häßliche Physiognomien, im Ausdruck aber ohne Carricatur und Extrem der Leidenschaft. Nur der Knecht mit den Eisennägeln tanzt und springt vor Christus her, als gält es einen festlichen Tag zu begehen. In der Nähe des Thors machen einige flandrische Charaktere, redliche treue Männer in ernsterem Nachdenken, den Beschluß.

Die Färbung im Ganzen ist kräftig und tief; das Grün, Roth und Gelb von fester Bestimmtheit, die Perspective gelungen, doch von geringem Luftton. Ganz hiervon verschieden sind die als echt beglaubigten Tafeln in der Moritzcapelle. Sebaldus Peringersdörfer ließ sie für den Hochaltar der Augustinerkirche malen. In welchem Jahr wird nicht angegeben. Da jedoch der Neubau der Kirche erst 1488 vollendet ward, (v. Murr, Beschr. d. vorn. Merkw. v. Nürnb., 2te Aufl. p. 81.) so steht zu vermuthen, daß auch der neue Schrein nicht früher ist aufgerichtet worden. Einer gütigen Mittheilung des Herrn Dr. Waagen zufolge giebt eine der schwächeren Tafeln neben dem Monogram eines Schülers die Jahreszahl 1487.

Doch rühren die einzelnen Heiligen auf der äußeren Seite dieser neun Fuß hohen Flügelthüren unbezweifelt von Wohlgemuth selber her. Auf hellblauem Grunde in Goldgewändern stehen sie schnitzwerkartig wie colossale Standbilder da. Der Konception nach einfach und groß, im Ausdruck von gottesfürchtigem Ernst. Die Männer, gedrungen und schwer von Gestalt, scheinen geistig in etwas beschränkte Charaktere, durch Geburt

und Gewohnheit eingeengt in einen begrenzten Kreis von Verhältnissen. Die weiblichen Heiligen von rundem Gesicht, mit voller Stirn und edler Nase sind im Ganzen freire Naturen. Eyckischen Einfluß zeigen weder die Formen, noch der Ausdruck und die Färbung. Die Carnation ist rosig, kräftig und hell, mit grünlichen, fein modellirenden Schattentönen.

Dies sind die vorhandenen Gemälde der zweiten Epoche. Ihnen reihen sich nur noch die wenigen beglaubigteren Holzschnitte an, die Wohlgemuth mit eigener Hand gefertigt hat. Sie finden sich, wie schon Sandrart bezeugt, in der großen Chronik von Nürnberg, auf deren letzten Seite es ausdrücklich heißt: „mit anhangung Michael wolgemutz vnnd Wilhelm pleydenwurffs maler daselbst auch mitburger die diß werk mit Figuren werklich geziert haben. Vollbracht am XIII. Tag des monats Decembris Nach der gepurt Christi vnßers Heylands MCCCCXCIII jar."

Die Hand beider Meister, die rohre des Pleydenwurff und die geschicktere und freiere Wohlgemuth's, ist in diesen Holzschnitten zu unterscheiden. Dem letzteren jedoch darf, wie ich glaube, ein bei weitem größerer Theil von Tafeln zugetheilt werden, als Herr v. Quandt scheint annehmen zu wollen. In lebendiger Charakteristik, schöner Gewandung und malerischer Wirkung, selbst in der äußeren Technik reichen einige so nahe an Dürer heran, daß dieser sich in früheren Holzschnitten mehr als in Gemälden als Wohlgemuth's Schüler bekundet. — Der Ausdruck schlichten Ernstes und bedächtiger Gemüthsart gelingt unsrem Meister auch hier wieder am besten und leichtesten. Auch fehlt es hin und wieder nicht an freundlicheren, weiblichen Physiognomien. Die Nachbildung der eyckischen Schule wird minder merkbar, da es größtentheils nur auf Stammbäume und einzelne Brustbilder ankommt. In dem Weltgericht aber am Schluß der Chronik erinnern Christus, Maria und Johannes an niederländischen Typus. Im Uebrigen kommen nur vereinzelte Köpfe vor, die entfernt auf den gleichen Einfluß hindeuten. Im Costüm und Charakter bleibt durchweg für assyrische und persische Könige, für griechi-

sche und römische Feldherrn und Philosophen der mittelaltrige Typus herrschend. — Daß Wohlgemuth auch in Kupfer gestochen habe, ist unerwiesen. Die mit W. bezeichneten bekannten Stiche, theils nach Schongauer und Dürer, theils vielleicht nach eigenen schwächeren Compositionen, rühren nicht von Wohlgemuth her, sondern von Wenzel von Ollmütz, einem Goldschmied, der im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts blühte. (Le peintre grav. Six. vol. p. 317—19.)

Aus der dritten Epoche hat sich nachweisbar nur ein bedeutendes Werk erhalten, der große Altarschrein in der Stadtkirche zu Schwabach. Derselbe wurde 1507 unter der Clausel verdungen, daß er in Jahresfrist schon zum Kirchweihfeste hergerichtet sein müsse. Wohlgemuth zählte um diese Zeit 73 Jahr, und mochte das Wenigste mehr selber arbeiten, obschon bei seinem weitverbreiteten Ruhm sich die Bestellungen häuften.

Die Gesellen und Schüler aber, die sich unter seiner Leitung ausgebildet, fingen bereits an, ihren eigenen Weg zu gehn. Die Bilderschnitzer ließen immer mehr von dem Sculpturtypus ab, der sich theilweise mindestens aus dem germanischen Style erhalten hatte, und führten statt dessen die malerischen Angewöhnungen ihres Meisters auch in die Bildnerkunst ein. Leider mit geringerem Sinn für das Edle und Hohe, als für das Niedre und Häßliche. (Kunstb. 1836 Nr. 3. p. 11.)

Die Maler ihrerseits schlossen sich dem Fortschritte an, welchen im Anfang des neuen Jahrhunderts Dürer that.

Nach beiden Seiten, der Bildnerei und der Malerkunst, ist der Schwabacher Altar eher ein Werk der Schüler als Wohlgemuth's, will man nicht annehmen, der greise Lehrer sei zuletzt selber bei seinem früheren Zögling in die Schule gegangen.

Die inneren Flügel stellen Scenen aus der Geschichte des Täufer's und des Heiligen Martin dar; die äußeren die Passion; an der Zocke sind noch vier kleinere Gemälde. Diese letztren allein möcht ich Wohlgemuth's eigener Hand zutheilen. Auf dem einen schlägt in dem Kopf des Johannes die frühere Tüchtigkeit noch einmal auf's Wirksamste durch. Er gleicht dem ältesten Pilgrim

auf dem Seitenflügel des Genter Altarbildes, nur ist er von schärferer Charakteristik; ein durchgearbeitetes Gesicht von Lebensleiden und Schmerz gefurcht; im Ausdruck weniger von religiösem als weltlichem Ernst. Doch läßt es sich schwer bestimmen, ob Wohlgemuth diesen Kopf jetzt erst oder schon früher gemalt. Wenigstens trägt eine der oberen Tafeln die Jahreszahl 1506, so daß sie schon vor der Bestellung des Altars muß fertig gewesen sein.

Wer nun diese größeren Flügel, die von einander gleichfalls abweichen, erfunden und gemalt, und welchen Antheil Wohlgemuth selbst an einigen haben könne, überhaupt die Frage nach dem Verhältniß der in der Werkstatt fortarbeitenden Schüler muß ich Anderen überlassen. Ich habe das Bild nur flüchtig betrachten können. Auch Herr von Quandt, der es genauer zu kennen scheint, giebt keinen Aufschluß. Er lobt die feineren Motive, die beßre Behandlung der Landschaften und hebt einzelne Figuren hervor. „Was aber", sagt er zum Schluß, „der Meister an Kenntnissen, der Greis an Erfahrungen und Beobachtungen der Menschen gewonnen, hatte der Künstler an Ahnungsvermögen des Heiligsten und Innersten dagegen eingebüßt". (l. c. p. 10.)

Als ein noch späteres Gemälde Wohlgemuth's gilt ohne äußere oder innre Beglaubigung der Flügelaltar vom Jahr 1511 in der Belvederegallerie zu Wien. (Zweites Stockwerk. Erstes Zimmer. Nr. 47.)

Druckfehler.

S. 9. Z. 16. statt: ununterbrochenerr l. ununterbrochener
S. 13. Z. 23. statt: fehlt l. fehlt
S. 23. Z. 2. wie an mehreren früheren und späteren Stellen, statt: Donatar l. Donator
S. 53. Z. 19. statt: den l. der
S. 68. Z. 6. statt: elbst l. selbst
S. 70. Z. 34. statt: Beford l. Bedford
S. 129. Z. 26. statt: Masse l. Messe
S. 135. Z. 1. statt: un l. und
S. 144. Z. 24. statt: grau l. grün
S. 160. Z. 6. statt: der Grade l. die Grade
S. 160. Z. 27. statt: Glaubensfache l. Glaubensfache
S. 178. Z. 23. statt: cölnischen, Schule l. cölnischen Schule
S. 182. Z. 5. statt: epsodischen l. episodischen
S. 209. Z. 32. statt: Zwischenspalt l. Zwiespalt
S. 211. Z. 23 statt: Verkrüppelung l. Verkrüppelung
S. 212. Z. 12. statt: Figuern l. Figuren
S. 218. Z. 18. statt: milderen l. wilderen
S. 232. Z. 29. u. 233. Z. 15 statt: Kuad l. Quad
S. 239. Z. 7. statt: Europa's l. Europa's,
S. 239. Z. 8. statt: Die l. die
S. 250. Z. 1. statt: dieser l. diesen
S. 250. Z. 11. statt: selbstständischer l. selbstständiger

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00836 0386

Indem die Verlagshandlung um Entschuldigung bittet, daß dieser Band, durch überhäufte Arbeit des Herrn Autors verspätet, nicht ganz zur Zeit erscheinen konnte, wie versprochen worden, zeigt sie zugleich an, daß das Werk während der Arbeit so angewachsen ist, daß dasselbe auf 3 Bände vertheilt werden mußte. Der dritte Band, welcher sich mit der Kunstgeschichte der neueren Zeit beschäftigt, wird hoffentlich bald nachfolgen können.